

Paulo Sergio Delgado  
Naine Terena de Jesus  
(Orgs.)



# Povos Indígenas no Brasil:

Perspectivas no fortalecimento  
de lutas e combate ao preconceito  
por meio do audiovisual



BRAZIL PUBLISHING



# **Indígenas Povos no Brasil:**

Perspectivas no fortalecimento  
de lutas e combate ao preconceito  
por meio do audiovisual

© Editora Brazil Publishing

Rua Fernando Simas, 95 Sala - 6  
Bigorriho - Curitiba - PR - 80430-190  
+55 (41) 3022-6005

Conselho Editorial:

Presidente: Rodrigo Horochovski

Vice Presidente: Afonso Murata

Membros do Conselho: Daniel Canavese

Denise Kluge

Dione Tinti

Fabrcio R. L. Tomio

Ilton R. Filho

Joelma Estevam

José E. Feger

José R. G. Cella

Luciana Ferreira

Luciana M. Nascimento

Marcia M. Ribeiro

Marcos C. Signorelli

Marilia Murata

Milene Z. Vosgerau

Rodrigo A. Reis

Rodrigo Kanayama

Presidente Executiva: Sandra Heck

Capa: Tony Fernando Martins

Editoração: Romulo Monteiro Jr.

Revisor: Romulo Monteiro Jr.

Capa e contracapa: Foto de Antônio Carlos Banavita

Cinegrafista: Collor Talatalakumã Yawalapiti (Etnia: Yawalapiti)

DOI: 10.31012/pinbpfdlcppma



---

Povos Indígenas no Brasil: Perspectiva no fortalecimento de lutas e  
combate ao preconceito por meio do audiovisual /  
organizadores: Paulo Sergio Delgado, Naine Terena de Jesus  
- Curitiba, PR : Brazil Publishing, 2018.  
244p. : il. ; 23 cm.

ISBN 978-85-68419-31-1 Papel  
978-85-68419-32-2 E-book  
Vários autores

1. Povos Indígenas. 2. Produção audiovisual. 3. Movimento  
Indígena. 4. Antropologia - Etnologia Indígena. 5. Comunicação  
Social I. Delgado, Paulo Sergio. II. Jesus, Naine Terena. III.  
Povos do Brasil. IV. Universidade Federal do Mato Grosso.

CDD 390  
572

---

Curitiba / Brasil  
2018

**Paulo Sergio Delgado  
Naine Terena de Jesus  
(Orgs.)**

# **Indígenas Povos no Brasil:**

Perspectivas no fortalecimento  
de lutas e combate ao preconceito  
por meio do audiovisual



BRAZIL PUBLISHING



## PREFÁCIO

O audiovisual foi sem dúvida uma das principais ferramentas utilizadas para a conquista de corações e mentes no transcorrer do século XX. Lanço aqui mão do genial Noel Rosa para ilustrar o que digo:

*“O cinema falado é o grande  
culpado da transformação  
Dessa gente que sente que um barracão  
prende mais que o xadrez  
Lá no morro, seu eu fizer uma falseta  
A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês...”*  
Noel Rosa (Não tem tradução)

Esta foi a estratégia, extremamente bem sucedida, que Hollywood utilizou para difundir mundialmente o consumo de coca-cola, goma de mascar, cigarros (sim, cigarros) e outros produtos de consumo característicos do modo de vida americano (American way of life) incutindo, desta forma, o modo de vida ocidental, principalmente o americano, como modelo de sociedade a ser seguido. A partir dos anos de 1990 com as novas tecnologias de informação e comunicação, intensificou-se o processo de homogeneização cultural, difundido a partir dos países economicamente dominantes, notadamente os de língua inglesa. A partir desse período e talvez como uma reação ao *status quo*, houve também o despertar de um movimento de resistência justamente para valorizar as culturas locais, ameaçadas de desaparecimento pelo rolo compressor da globalização. Um exemplo cabal desta nova ordem local pode ser visto no dinamismo dos povos indígenas ao tornarem o áudio visual como instrumento de luta política. Os povos indígenas tomam o áudio visual também para reafirmarem seu modo de ser, ou igualmente o seu *Indian*

*way of life*. Nas aldeias as projeções de filmes e documentários sobre a própria etnia é mais concorrida do que muitas salas de cinema das grandes cidades.

Estima-se em aproximadamente 5 milhões a população autóctone do Brasil quando da chegada do colonizador europeu em 1500. Atualmente, no Brasil vivem mais de 250 povos indígenas que, em 2010 (censo do IBGE) somavam uma população de 896.917 pessoas, sendo que 324.834 habitando o meio urbano e 572.083 em áreas rurais, ou seja, principalmente em Terras Indígenas, sendo que muitas delas sem o reconhecimento pelo Estado brasileiro. Trata-se de um quadro significativo, principalmente se considerarmos que, nesse mesmo período, a população não índia cresceu de zero para aproximadamente 200 milhões. Os indígenas atuais, representando em torno de 0,5% da população brasileira, são detentores de riquíssima diversidade étnica e cultural; porém, pouco compreendidos e respeitados pelos não índios.

O projeto “Povos do Brasil” vem, nesse sentido, dar a sua contribuição, buscando apresentar um apanhado da produção audiovisual indígena (produzida por índios e não índios), representativa das 5 regiões do país. São 60 horas de material audiovisual, acompanhados por trailers, além de 5 vídeos apresentando os povos das 5 regiões do Brasil e um banco de fotos, além deste livro e de um catálogo, disponibilizado a partir da web page do projeto (<http://ufmt.br/povosdobrasil>). O teor destas produções revela uma rica diversidade sócio cultural manifesta na apresentação de rituais, no cotidiano das aldeias, bem como, nas diferentes formas de organização política e cultural em defesa de modos distintos de ser e viver.

Este livro, composto por nove capítulos e destinado ao público em geral, foi escrito por várias mãos, por autores indígenas e não índios de diversas áreas de conhecimento (acadêmicos ou não), trazendo importantes reflexões sobre a produção audiovisual no contexto de uma (re)afirmação ét-

nica, ou seja de povos diferentes que romperam com os projetos assimilacionistas que tinham como principal objetivo o apagamento da diversidade étnica e cultural presente no contexto brasileiro. Esperamos assim, contribuir para a disseminação e a compreensão destas singularidades que são as culturas dos povos indígenas, com seus modos distintos de ser e viver. Assim, quem sabe, possamos perceber e reconhecer neste OUTRO, que são os povos indígenas, importantes aspectos perdidos de nossa própria humanidade. Boa leitura.

***Prof. Paulo Teixeira de Sousa Jr***  
***Coordenador do Projeto Povos do Brasil***



# Sumário

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO CONTEXTO DOS POVOS INDÍGENAS: TRANSBORDAMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS.....</b>	<b>21</b>
<i>Wilson Moraes da Costa e Dolores Galindo</i>	
<b>TAVA: CENAS DA CAMINHADA E DA CONVERSAÇÃO NO CINEMA MBYÁ-GUARANI.....</b>	<b>51</b>
<i>Moacir Francisco de Sant' Ana Barros</i>	
<b>COMUNICAÇÃO E CULTURA: DIMENSÃO PEDAGÓGICA DAS NARRATIVAS INDÍGENAS EM AUDIOVISUAL.....</b>	<b>81</b>
<i>Naine Terena de Jesus e Benedito Diélcio Moreira</i>	
<b>COMUNICAÇÃO A'UWË UPTABI/XAVANTE – DESCENDENTES DE APOWË.....</b>	<b>101</b>
<i>Severia Idioriê</i>	
<b>IMAGENS E SONS INDÍGENAS: VÍDEOS COMO EDUCAÇÃO SENSÍVEL DO CORPO NA PERSPECTIVA INTERCULTURAL .....</b>	<b>121</b>
<i>Beleni Saléte Grando</i>	
<b>OS DESAFIOS DO EDUCOMUNICADOR NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL INDÍGENA: EXPERIÊNCIAS COM EDUCADORES GUARANI MBYA EM SÃO PAULO.....</b>	<b>145</b>
<i>Débora Menezes</i>	
<b>AS LITERATURAS INDÍGENAS E AS NOVAS TECNOLOGIAS DA MEMÓRIA.....</b>	<b>169</b>
<i>Daniel Mundurucu</i>	

**CINEMA DE LUTAS DOS POVOS ORIGINÁRIOS NO BRASIL  
E PROCESSOS COLABORATIVOS INTERCULTURAIS:  
AUTORIAS INDÍGENAS E NARRATIVAS AUDIOVISUAIS  
CONTRA-HEGEMÔNICAS ..... 183**

*Rodrigo Siqueira Ferreira*

**CONSOLIDAÇÃO DO MOVIMENTO INDÍGENA  
CONTEMPORÂNEO E PRODUÇÃO AUDIOVISUAL COMO  
UMA NOVA FORMA DE RESISTÊNCIA ..... 203**

*Paulo Sergio Delgado*

**BIOGRAFIA DOS AUTORES ..... 235**

## APRESENTAÇÃO

O *Estudo sobre Valor Adicionado pelo Setor Audiovisual Brasileiro*<sup>1</sup> realizado em 2014 e divulgado em 2016 pela Agência Nacional do Cinema, trouxe a consolidação dos dados macroeconômicos do setor, com informações divulgadas pelo IBGE, confirmando a tendência de crescimento do setor nos últimos anos. Este estudo foca o audiovisual brasileiro a partir da geração de recursos financeiros, porém, é importante ressaltar que o mesmo ganha força com novas produções. Embora o estudo não se refira à produção audiovisual sobre a temática indígena, avaliamos que trata-se de um dos segmentos com maior movimentação e articulação, no que diz respeito a produção de conteúdo e festivais anualmente.

Destaca-se nesta perspectiva, o resultado das mais distintas formações de cineastas indígenas, a existência e resistência de Festivais como o Cine Curumim, também as edições do Vídeo Índio Brasil, e a realização de Mostras como a Bial de Cinema indígena, a Mostra de Cinema Xavante, e a Anauê - Mostra de Cinema indígena. Ademais, o I Encontro da Cultura Cinematográfica do Xingu e tantas outras vêm sendo realizadas em eixos locais, nos últimos três anos. Destaca-se, também, como no caso da Mostra Xavante e o cinema Kuikuru, que tais eventos trazem em seu corpo produções diretamente relacionadas a um único lócus de fala, o que nos dá a dimensão do quanto é rico o universo indígena dentro do audiovisual e a articulação dos povos envolvidos para a criação desses conteúdos. Outra ponderação é o caráter pedagógico que tais produções acabam por assumir, diante de um país marcado pela diversidade étnica e cultural, mas que ainda desconhece essa dimensão, e que o audiovisual faz questão de apresentar.

A divulgação dessas produções se expandiu para contexto internacional a partir de eventos e licenciamento de conteúdos para canais de televisão fechada e recentemente pelo

---

1 Disponível em: <<https://goo.gl/Vf9mSC>>. Acesso em: 19/02/2018.

Netflix, como foi o caso do *Hipermulheres de Takumã Kuikuro*, o que é significativo, mesmo que o filme já não esteja mais na caderneta da Netflix.

A movimentação das comunidades e seus cineastas para a produção autoral ganha força em ações de fortalecimento, como por exemplo as campanhas de financiamento coletivo para arrecadar recursos para a aquisição de ilhas de edição e a criação de núcleos femininos de audiovisual. A presença feminina ganha força, fazendo ressoar o clamor por direitos, a demarcação de terras e melhores condições de vida. A imersão dos parceiros não indígenas, também pode ser encarada como a poesia do ser -humano, ou seja, muito além da dimensão profissional. Alguns deles, dedicaram e dedicam anos de suas vidas a movimentar o audiovisual na intenção de não ser *o outro* com a câmera na mão, mas de fazer o pensamento a pensar: e se *o outro* não estivesse aí?<sup>2</sup> ou ainda, se perguntando quem é *o outro*?

Diante deste contexto de expansão e mudança de perspectiva da produção nacional de audiovisual, os textos apresentados e reunidos nesta coletânea são resultados de pesquisas, bem como de reflexões oriundas do envolvimento direto dos autores e autoras com produções audiovisuais em parceria com povos indígenas. São experiências construídas ao longo de anos, cujos resultados além de estarem presentes nesta obra, igualmente circulam em produções audiovisuais que podem ser encontradas nas redes sociais, *blogs* e páginas de *internet*. Ao todo, são onze autores e autoras que contribuíram para que este livro acontecesse, destes: seis são professores da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), destes, cinco participaram do comitê científico do *Projeto Povos do Brasil*; dois são pesquisadores indígenas da etnia Karajá e Munduruku; outros dois que são produtores de audiovisual em parceria com diferentes etnias; e, uma é jornalista e educadora ambiental.

Gilson Moraes da Costa e Dolores Galindo partiram da experiência de uma produção audiovisual com os Xavante que vivem na Terra Indígena São Marcos, mais precisamente com

---

2 Uma referência a produção de Carlos Skliar na obra *E se o outro não estivesse aí*.

os moradores da aldeia Namunkurá, localizada no município de Barra do Garças, e interpretam [...] *o percurso, o fortalecimento e a consolidação da produção audiovisual por realizadores e coletivos indígenas no contexto do Brasil contemporâneo, defendendo seu atravessamento militante que crava linhas de fuga e subverte a ordem estética e política do cinema moderno.*

Por seu turno, Moacir Francisco de Sant' Ana Barros analisa a experiência de produção audiovisual do Coletivo Mbyá-Guarani. Segundo o autor, a recente filmografia [...] *aponta para algumas características comuns que instauram um diálogo e um embate com certas concepções do senso comum sobre os modos de vida indígena, sua relação com a terra e a reivindicação de um reconhecimento no processo histórico da colonização sul-americana.* Assim, observa-se que a filmografia constitui um instrumento de vital importância para romper com estereótipos sobre o modo de ser dos Mbyá-Guarani, colocando em evidência a reflexibilidade da experiência do *eu* - Mbyá-Guarani - e o *outro* - os não índios. Assim, ao analisar em profundidade *Tava, a casa de pedra*, o autor mostra que as ideias de caminhada e conversação constituem elementos estruturais deste documentário, pois permitem aos produtores e idealizadores, por meio do filme, cruzarem fronteiras geográficas e simbólicas.

Comunicação e cultura, aparentemente, se constituem em elementos indissociáveis, se materializam em sociedades particulares no tempo e espaço. Deste modo, tanto uma quanto outra, são socialmente (re)construídas. É nesta perspectiva que os povos indígenas contemporâneos se apropriam de diferentes tecnologias, dentre elas o audiovisual, para registrar e documentar suas histórias de resistências, assim como suas formas de organização sociocultural. A partir desta perspectiva, o texto de Naine Terena de Jesus e Benedito Diélcio Moreira discute a ação de professores do povo Terena para [...] *conciliar a preservação de sua cultura e conscientização de seus jovens quanto aos embates de sobrevivência e manutenção de sua identidade, usando para isso ferramentas de educomunicação, e sobre a produção colaborativa de vídeos planejados e produzidos pelos próprios indígenas.*

O Movimento Indígena aproximou os povos indígenas, favorecendo que superassem clivagens antes existentes que passaram a construir uma bandeira de luta comum. Neste contexto, podemos afirmar que o contato interétnico resultou em ganhos positivos àqueles povos. Esta situação é adversa quando comparada ao contato interétnico entre os povos indígenas e os agentes de colonização cujos resultados foram desastrosos para os povos indígenas por vezes perseguidos, escravizados, e submetidos à situações de etnocídios e genocídios físico e cultural. O texto de Severiá Idiorîê reflete sobre uma situação de contato interétnico entre três etnias: Karajá, Javaé e Xavante. Filha de Karajá e Javaé, casada com Xavante, a autora discorre sobre a produção o processo de comunicação indígena a partir de sua experiência neste contexto interétnico descrevendo o sentido dos sonhos que alimentam e orientam as ações dos Xavante. A importância da comunicação é apresentada na centralidade que o exercício da oratória ocupa na vida social Xavante. Os descendentes de Apowê, importante líder Xavante que orientou o contato de parte dos membros desta etnia com os não índios, se empenham em produzir registros audiovisuais que são avaliados por eles mesmo como forma de fortalecimento identitário e cultural. De acordo com a autora, a chegada do vídeo na aldeia de Pimentel Barbosa fez com que: “[...] *os anciãos vislumbraram mais uma oportunidade de se fazerem ouvir de modo direto. E, por meio de um cinegrafista de seu próprio povo podiam se ver, se analisar, avaliar e “corrigir” ações individuais e coletivas no percurso, durante os ritos e cerimônias*”. Fica claro a importância desse meio, e a autora afirma ainda que essa situação serviu para “[...] *analisar profundamente a dinâmica da própria cultura e fortalecer o próprio ethos. E, ao mesmo tempo, possibilitar aos outros indígenas e não indígenas o acesso a informações de sua cultura, seu modo de viver e sua visão de mundo*.”

A produção audiovisual protagonizada por diferentes cineastas indígenas tem fortalecido não somente o movimento indígena ao popularizar e tornar explícito na *internet* e redes sociais os dramas e desafios enfrentados pelos povos indígenas na atualidade, mas também o dinamismo interno de cada povo indígena.

Neste contexto, os documentários produzidos, seja por cineastas da própria etnia, seja por produtores de outras etnias, ou ainda por produtores que trabalham em parceria com os povos indígenas, tem gerado encontros interétnicos que são avaliados por meio de diferentes estratégias internas de cada povo. O que se destaca nestes contextos são as apropriações dos documentários como suporte na construção de estratégias pedagógicas. Assim, a educação escolar indígena diferenciada, enquanto conquista do movimento indígena, tem seu dinamismo enriquecido com essas produções. É com este olhar que Beleni Saléte Grando nos apresenta suas experiências enquanto pesquisadora e educadora, que foram construídas na relação pedagógica com os Boe (Bororo), os Karajá, os Tapirapé e os Kalapalo. A autora parte das considerações sobre o corpo e a corporalidade para mostrar sua centralidade nos processos socioeducativos. Com este olhar constata-se que essas produções [...] *são instrumentos pedagógicos da investigação científica, nos trazem a história e os contextos do vivido, nos oportuniza o diálogo com os atores sociais em seus tempos e espaços corpóreos capturados pelas lentes dos cinegrafistas e produtores.*

A *educomunicação* constitui uma importante ferramenta no processo de produção de mídias, pois a partir das ações conjuntas entre os agentes participantes (mediador e o grupo), é possível produzir reflexões sobre o “repertório cultural” e fortalecer a própria constituição do grupo, bem como, criar diferentes estratégias coletivas na produção de mídias. Segundo Débora Menezes, [...] *O produto que resulta desse processo coletivo de criação, reflete diálogos, escolhas, recortes de um momento da história dos grupos envolvidos nesse fazer.* Isto posto, a autora apresenta suas experiências como formadora de *educomunicação* entre os Guarani Mbya que vivem na capital de São Paulo, Terras Indígenas Jaraguá e Tenondé Porã. Para os Mbya, o projeto favoreceu a construção de reflexões sobre suas condições atuais de existência a partir das produções educacionais. Neste sentido, a autora destaca que [...] *Nas práticas educacionais junto aos educadores guaranis, a resignificação das mídias, inseridas em sua cultura, as tornam instrumentos de luta, divulgação da cultura, diálogo e resistência a partir da valorização da própria língua.*

A literatura produzida por pessoas de diferentes povos indígenas mostra que estes povos romperam com a perspectiva equivocada de que os mesmos estariam num processo lento e gradual da evolução humana. Parte desta compreensão inapropriada foi construída silenciosamente pelos livros didáticos ao “folclorizarem o índio”. Ao longo de 500 anos de história do Brasil esta população “apelidada de índio” vem resistindo ao extermínio, ao esbulho de seus territórios e busca manter seu modo de vida. Alguns até profetizaram que os povos indígenas não chegariam ao ano dois mil, Entretanto, estas profecias alarmistas não se efetivaram. Os povos indígenas, conforme Daniel Munduruku, criaram no final da década de 1970 um movimento político capaz de “[...] *de conclamar toda a sociedade brasileira para mostrar que “**posso ser como você, sem deixar de ser como sou**”, mote adotado pelas lideranças e que partia do pressuposto de que ser brasileiro não é abrir mão de pertencer a um grupo diferenciado dentro da sociedade*”. Assim, embora sejam plurais, os povos indígenas mantem elos comuns.

Um deles é a Memória, cuja importância é percebida pelos povos indígenas enquanto vetor da Tradição, esta por seu turno, entendida como dinâmica e não estática. Segundo Daniel Munduruku, esta memória se perpetua pela força da Palavra. Não obstante, o uso de novas tecnologias contribui para o processo de atualização e fortalecimento da Memória e pode ser percebido na literatura indígena que conquista o mercado. Ademais, as novas formas de registro da memória não comprometem ou apagam o exercício da oralidade, onde a Palavra expressa sua força. Para Daniel Munduruku:

Talvez por isso o Brasil não tenha “evoluído” em sua forma de perceber a riqueza que está por trás de um canto ancestral acompanhado pelo som de um oboé, de um violino ou de um atabaque. Não tenha enxergado a sutileza de um cocar confeccionado com canudos plásticos substituindo as penas coloridas de aves em extinção. Não aceite a “invasão” dos compu-

tadores por sites e blogs, perfis e endereços eletrônicos orquestrada por indígenas e suas organizações sociais. Talvez ainda não tenha admitido que a utilização das câmeras de vídeos e celulares usados por indígenas são mais que uma aceitação do sistema consumista, são armas novas utilizadas para denunciar a degradação ambiental, o roubo dos saberes, além de mostrarem uma leitura própria da realidade interna das comunidades.

De fato, a filmografia com temas que apresentam os povos indígenas tem crescido e conquistado espaços nos últimos anos e parte disso pode ser creditado ao aumento da produção de documentários e filmes, nos quais destaca-se o protagonismo dos produtores indígenas e seus apoiadores. Rodrigo Siqueira Ferreira (Arajeju) destaca que diante deste crescimento da produção audiovisual, seus idealizadores têm se organizado em associações e coletivos. Ademais, observa-se a constituição de coletivos étnicos, cujo resultado foi a maximização de produções. Estas produções têm sido inseridas em redes sociais e na *internet* como forma de dar mais visibilidades às ameaças que sofridas pelos povos indígenas, bem como suas bandeiras de luta. A partir destas observações, Rodrigo Arajeju apresenta três filmes que documentam esta inserção dos povos indígenas no cenário político nacional e nas diferentes mídias: o filme *Índio Cidadão?* (DF, 2014, 52 minutos); os curta-metragem *Índios no Poder* (DF, 2015, 21 minutos) e *TEKOHA - som da terra* (DF/MS, 2017, 20 minutos). O autor analisa sua experiência de produção destes documentários e sua relação de parceria com as pessoas indígenas que aparecem neles. Segundo o autor: *Embora a tendência do mercado seja a divulgação do(a) diretor(a) cinematográfico como indivíduo autor(a), os filmes são fruto de processos técnicos e intelectuais coletivos.* Neste sentido, nos três documentários apresentados destaca-se a dimensão de autoria vivenciada pelos participantes.

O crescimento da produção audiovisual indígena pode ser acompanhada ao longo das últimas três décadas. Isto não significa que os povos indígenas estivessem ausentes da grande tela.

Os filmes etnográficos têm sua origem nos primórdios do século XX, mas neles os povos indígenas eram apresentados como exóticos ou como “espécimes” que evidenciavam o processo evolutivo da humanidade. Logo, o que diferencia a perspectiva atual é o fato de que a produção audiovisual indígena mostra estes povos em seu pleno dinamismo, seja para reafirmarem suas identidades coletivas e diferenciadas, seja na luta pelo respeito àquela diversidade. Diante disso, como elemento para auxiliar na compreensão da consolidação do audiovisual produzido por diferentes idealizadores indígenas, Paulo Sergio Delgado chama atenção para o processo histórico de constituição do movimento indígena organizado. Na avaliação do autor, tanto o movimento indígena quanto a produção áudio visual constituem novas formas de resistência contra todos os tipos de violência sofrida ao longo de 500 anos, bem como as inúmeras situações de preconceito e negação da diversidade étnica e cultural dos povos indígenas. Assim, segundo o autor, ao constatar que os audiovisuais [...] *possuem uma relação direta com o movimento indígena, é fundamental reforçar que essas produções têm sido um meio de divulgação das diversas formas de culturas, ou seja, formas de organização social, assim como um instrumento estratégico para tornar público suas bandeiras de luta e reivindicação de direitos e reconhecimento étnico e/ou territorial.*

Todas essas reflexões e análises presentes nesse livro, não tiveram a pretensão de serem definitivas e completas. São reflexões produzidas por pesquisadores indígenas e não indígenas, bem como por produtores de audiovisual, sendo também resultado de um trabalho coletivo dos integrantes do *Projeto Povos do Brasil* e dos colaboradores, que embora não ligados diretamente ao Projeto, foram sensíveis à proposta. Diante disso, os organizadores agradecem a todos!

***Os organizadores:  
Paulo Sergio Delgado  
Naine Terena de Jesus***





# **PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO CONTEXTO DOS POVOS INDÍGENAS: TRANSBORDAMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS**

*Gilson Moraes da Costa<sup>1</sup>  
Dolores Galindo<sup>2</sup>*

Nas últimas décadas os modelos de comunicação passaram por mudanças significativas, com isso a popularização e acesso a novos mecanismos de comunicabilidade possibilitaram que um crescente número de indivíduos e coletivos pudessem obter informações suficientes para o reconhecimento dos seus direitos, assim como produzir, trocar e disseminar conteúdos. Neste cenário, as produções audiovisuais que, até meados da década de 1970, eram majoritariamente realizadas por grandes agentes e instituições (emissoras estatais e privadas, estúdios de cinema e grandes produtoras), passam a ganhar espaço nos meios alternativos e populares, principalmente após o advento da tecnologia de produção digital – que além de facilitar a operacionalização dos equipamentos, também tornou o custo de produção mais acessível.

Para os povos indígenas, a apropriação dos meios de comunicação, sobretudo os de produção audiovisual, emerge como mecanismo chave para a preservação da memória coletiva e autodeterminação. Na luta por reconhecimento e pela defesa dos direitos indígenas, lideranças de diferentes etnias agem, estrategicamente, no sentido de tornar o audiovisual um dispositivo central da afirmação cultural dos povos indígenas,

---

1 Professor do Instituto de Ciências Humanas e Sociais – UFMT – campus Araguaia. Doutorando do Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – ECCO/UFMT;

2 Professora do Departamento de Psicologia – UFMT. Docente permanente dos Programas de Pós-Graduação em Psicologia e Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia e Sociedade da Universidade Estadual Paulista, campus Assis.

propiciando a emergência de um cinema decolonial<sup>3</sup> que apresenta suas singularidades no “campo” [domínio da imagem] e no “ante-campo” [domínio das estratégias de produção].

Neste capítulo<sup>4</sup>, temos o interesse de apresentar uma interpretação sobre o percurso, o fortalecimento e a consolidação da produção audiovisual por realizadores e coletivos indígenas no contexto do Brasil contemporâneo, defendendo seu atravessamento militante que crava linhas de fuga e subverte a ordem estética e política do cinema moderno. Interessa-nos ainda, em um segundo momento, apresentar o relato de uma experiência de produção audiovisual realizada em parceria com o Povo Xavante<sup>5</sup>, no cerrado Mato-grossense.

É possível elencar três hipóteses para ponderar sobre o audiovisual indígena, a saber: [a] a apropriação da tecnologia e da técnica do audiovisual pelos povos indígenas no Brasil ganha relevo em um contexto de organização e fortalecimento do movimento indígena; [b] a organização do movimento indígena, diferente do movimento operário tradicional cuja centralidade se configura a partir da relação entre *Capital x Trabalho*, se fundamenta com base em diferentes experiências de opressão: o aniquilamento social e cultural vivenciado no processo histórico de constituição do Estado Nação [e mesmo após ele], o desrespeito em relação aos direitos originários e a consequente luta por reafirmação étnica; [c]: a emergência do cinema indígena manifesta-se em um contexto de hibridismo tático, configurando-se como um dispositivo relevante na esfera das lutas sociais e dá vigor a um campo de discurso que concorre com a representação depreciativa construída historicamente sobre os povos indígenas do país.

---

3 Seguimos a linha interpretativa proposta por Ballestrin (2013), que entende o termo *decolonialidade* como oposto à ideia de *colonialidade*. Este último denota a face obscura da modernidade que permanece operando ainda hoje em um padrão mundial de poder.

4 Este texto é da Tese de Doutorado em andamento de Gilson M. Costa, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – UFMT.

5 Mais especificamente, esta ação foi realizada na aldeia Namunkurá, localizada na Terra Indígena São Marcos, no perímetro territorial do município de Barra do Garças/MT.

Seguindo a perspectiva apresentada, argumentamos que convergem para o fortalecimento e protagonismo indígena no audiovisual uma conjuntura sociotécnica, uma conjuntura política e uma conjuntura epistêmica que se integram e dão possibilidade para que o audiovisual indígena se constitua na década de 1990 e se fortaleça nos anos 2000. O viés sociotécnico se funda nos avanços tecnológicos da eletrônica e, posteriormente, da convergência digital, proporcionando o advento de novas máquinas no campo da comunicação e, em particular, na produção audiovisual; na perspectiva política, ganha relevo um contexto de autodeterminação dos povos indígenas, principalmente a partir das conquistas materializadas na Constituição de 1988; no enfoque de caráter epistêmico destacamos como premissa os desafios da antropologia e sua busca por metodologias mais compartilhadas e simétricas de produzir conhecimento.

### **A máquina de fazer ver: imagens dissonantes**

Compreender a produção audiovisual na perspectiva proposta por Shohat e Stam (2006) é defender que este aparato se constitui tanto a partir de uma base material (câmera, iluminação, tela, etc.) quanto de uma base imaterial de envergadura abstrata (desejos, símbolos, repertório). A soma destes componentes subsidia a sua compreensão enquanto forma cultural detentora de uma potência capaz de concorrer no processo de constituição das subjetividades individuais e coletivas, quase sempre construindo representações sociais e ideológicas. Neste sentido, refletir sobre o desenvolvimento tecnológico do audiovisual é pensar os processos sociotécnicos que a eles se vinculam e que adquirem forma nas malhas do cotidiano (IGNOLD, 2012).

É fato que a produção cinematográfica, desde o seu nascedouro no final do século XIX, já era uma técnica cujo uso estava restrito [com raríssimas exceções] a um seleto grupo. A complexidade tecnológica e a exigência de conhecimentos especí-

ficos restringiram seu uso. Por outro lado, desde o cinematógrafo<sup>6</sup> as projeções realizadas em salas escuras despertavam a curiosidade e o encanto de um público que, usualmente, ficava maravilhado com a simples possibilidade de “duplicação de um mundo visível”. Para Arlindo Machado “o que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário” (MACHADO, 1997, p.25).

Certamente um considerável conjunto daquelas imagens estava relacionado ao registro de populações humanas que se diferenciavam, em sua forma de organização social e cultural, dos padrões dominantes do mundo ocidental. As imagens de aborígenes, africanos e outros povos eram constantemente apresentadas como objetos de curiosidade em uma perspectiva que exaltava, quase sempre, a exotização e a estereotipia de outras sociedades. Neste mesmo sentido, os fotogramas que apresentavam os povos “primitivos” dos *trópicos*, compunham um panorama da representação etnocêntrica que alimentava um imaginário de oposição entre os povos “civilizados” e os indígenas “selvagens”.

Partindo de uma proposta controversa, Robert Flaherty filmou em 1914 uma família de esquimós no ártico canadense e produziu seu célebre filme *Nanook of the North* (traduzido para o português como *Nanook: o esquimó*). A obra de Flaherty é considerada um dos filmes inaugurais que forneceram as bases constitutivas para o cinema etnográfico e já semeava a possibilidade da participação criativa dos sujeitos filmados no processo de construção da narrativa. Flaherty, além de ter uma convivência com os *Inuit*, também adotou como método a observação participante, estratégia que foi fundamental para que o filme conseguisse retratar com certa naturalidade o cotidiano dos seus personagens.

---

<sup>6</sup> Dispositivo inventado pelos irmãos Lumière, considerado um aperfeiçoamento das primeiras máquinas que tinham a capacidade de registrar imagens em movimento em uma película fotossensível.

No Brasil, um dos primeiros filmes do gênero documentário sobre povos indígenas, de caráter etnográfico, registrou um conjunto de atividades e rituais do Povo Bororo, no interior do estado de Mato Grosso. Seu realizador, Luiz Thomas Reiz era o fotógrafo oficial da Comissão Rondon<sup>7</sup> e realizou as filmagens durante os anos de 1914 e 1915. O filme *Rituais e Festas Bororo* ganhou notoriedade internacional e ainda hoje é referência em termos de estratégia de montagem fílmica na perspectiva da etnografia. Certamente, um importante destaque deste filme é ter conseguido romper com as estratégias de filmagem que demarcavam a prática dos registros etnográficos, demonstrando um dinamismo de imagem que ultrapassava o uso da câmera somente como instrumento de registro e observação (prática que, até então, se configuravam como regra geral entre os realizadores etnógrafos). Apesar da inovação na perspectiva estética, o filme de Reiz está claramente inserido em um contexto que demonstra a perspectiva alienígena em que os povos não-ocidentais eram representados nos documentários que marcaram as primeiras décadas do cinema.

Ao realizar um minucioso levantamento no conjunto de imagens produzidas pela Comissão Rondon, Fernando Tacca (*in* NOEME, 2011) observa que os povos indígenas eram apresentados comumente a partir de três perspectivas: “o bom selvagem, o pacificado e o integrado/aculturado”. Conforme as proposições de Noeme (2011), a imagem do “bom selvagem” atende às expectativas estrangeiras, calcadas no mito da brasilidade constituída a partir da relação com a natureza. Para a autora: “o índio pacificado representa o domínio sobre o selvagem, demonstrando à população que eles não são uma ameaça ao mundo civilizado. Por fim, a imagem do indígena ‘integrado’ ou ‘aculturado’ se enquadra na expectativa positivista de transformar os índios em trabalhadores” (TACCA, 2001 *in*

---

7 Chefiada pelo Marechal Cândido Rondon, a Comissão tinha como um de seus objetivos realizar a instalação da linha telegráfica entre os estados de Mato Grosso e Amazonas. Durante os longos anos de trabalho da Comissão foram registradas diversos conflitos entre seus integrantes e populações indígenas que habitavam extensas regiões por onde a comissão se instalava.

NOEME, 2011, p. 76). Com efeito, a ideia de “integração” do indígena à sociedade envolvente e sua reconfiguração como “sujeito trabalhador” foi uma meta perseguida por diferentes instituições do Estado Brasileiro, a exemplo do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) que, por diversas vezes, protagonizou ações que colocavam em xeque a existência do povo indígena enquanto categoria social.

Robert Stam (2008) ao desenvolver uma análise descritiva a respeito da representação do índio no cinema brasileiro ao longo do século XX, propõe a seguinte leitura:

Depois do índio idealizado da era do cinema mudo, do índio positivista objetificado dos documentários da década de 1920, do canibal alegórico dos modernistas e tropicalistas, as décadas de 1980 e 1990 trazem o índio rebelde do filme de ficção, o índio reflexivo dos antropólogos e o índio ativista da mídia indígena (STAM, 2008, p. 445).

Este breve panorama é apresentado como índice para dimensionar a maneira pelo qual, hegemonicamente, os povos indígenas foram representados [e de certa forma ainda o são] a partir do olhar do outro [um outro não indígena]. Este quadro só começa a mudar, paulatinamente, quando o contato com as técnicas e com as tecnologias de produção audiovisual começam a se tornar mais acessíveis. Em se tratando de produção fílmica e videográfica, esta conquista se dá por etapas. Talvez o primeiro grande passo neste sentido, tenha sido de fato, a popularização das câmeras cinematográficas de 8 e 16 mm e o gravador de áudio portátil (em fita magnética) que começaram a ser difundidos em maior escala no pós-guerra. Este equipamento permitiu que diversos realizadores tivessem maior autonomia na produção de filmes articulando novas linguagens, novas estéticas e novas abordagens sobre antigas temáticas.

Nunes *et alii* (2014) nos ensinam que o movimento artístico, cultural e político que conhecemos como *Cinema Novo* trouxe contribuições determinantes na disputa pela representação dos componentes étnicos e culturais da sociedade brasileira. Mesmo

tendo considerável parte de sua inspiração fundada em experiências europeias como o *Neorealismo* na Itália e a *Nouvelle Vague* na França, “o dispositivo intelectual ‘neoeuropeu’ leva os cineastas e os intelectuais brasileiros [...] a mergulharem na profundidade e na superficialidade do cotidiano marcado pelas questões do nacional, do popular, do índio e do negro se opondo ao nacionalismo industrial burguês. Entra em cena, a diversidade do povo” (NUNES *et alii*: 2014, p. 181). Nesta guinada para o popular, o movimento *Cinema Novo* insere na pauta do cinema nacional novas abordagens para pensar o protagonismo de índios e negros nos processos políticos constitutivos do Brasil enquanto Estado nação, tema que seria retomado, em grande medida, pelos movimentos populares a partir das possibilidades criadas com o advento da tecnologia do vídeo e das câmeras eletrônicas.

Considerando sua baixa qualidade estética em relação ao cinema, o vídeo foi recebido com muita desconfiança pelos amantes da sétima arte, no entanto, a simplicidade em sua operacionalização somada a um custo mais acessível, possibilitou que esta tecnologia ganhasse espaço e chegasse a lugares que o cinema não conseguia chegar. Junto à expansão mundial das telecomunicações, a popularização das câmeras de vídeo abriu espaço para que diversos setores sociais [que ficavam à margem de todo o processo de produção] passassem a ter a possibilidade de serem produtores de seus próprios conteúdos. A partir da década de 1970, diversos movimentos sociais inserem o vídeo em suas estratégias de luta e mobilização produzindo suas próprias narrativas e possibilitando que novos discursos passassem a disputar o espaço público com a linguagem audiovisual. Já em meados dos anos de 1980, com a disseminação de câmeras VHS<sup>8</sup> e SVHS e, em um contexto de luta pela democratização dos meios de comunicação, cria-se uma atmosfera favorável para o surgimento de diferentes experiências populares em audiovisual. Este contexto viria a favorecer o surgimento das primeiras experiências de apropriação da tecnologia de vídeo por coletivos indígenas.

---

8 “Vídeo Home System” ou “Sistema de Vídeo Doméstico” é um padrão de gravação e reprodução de imagens voltada para uso doméstico e/ou semi-profissional. Seu baixo custo, possibilitou o acesso de realizadores ligados a diversos movimentos sociais, causando uma ruptura no acesso a produção de vídeo na década de 80.

Do ponto de vista político, conforme destacamos anteriormente, o movimento *cinemanovista* já havia rompido as fronteiras da ordem imagética de perspectiva imperialista. Novos atores sociais e cineastas politicamente engajados buscavam uma maneira contra hegemônica de representar a identidade nacional. Para Stam (2008), outro acontecimento notável que merece destaque e se fortalece a partir dos anos 2000 é a emergência da “mídia indígena”, ou seja, “o uso de tecnologia audiovisual para fins políticos e culturais dos povos indígenas” (STAM, 2008, p.449). Com o audiovisual indígena, o olhar do outro - não indígena - sobre os povos originários é colocado em xeque. O desafio apresenta-se como a possibilidade de narrar as próprias histórias a partir do olhar nativo e, neste movimento, emergem as linhas de fuga que subvertem padrões de produção, regimento estético e concepções ideológicas.

**“Nós somos a geração pra filmar, pra gravar, pra deixar a história que vai passar pra outra geração”<sup>9</sup>**

Os primeiros registros sobre iniciativas de produção audiovisual realizadas por povos indígenas apontam que na década de 1960, nos Estados Unidos, uma equipe formada por cineastas e antropólogos desenvolveu uma experiência com os indígenas Navajo (ARAUJO, 2015). Outras práticas foram desenvolvidas no Canadá durante os anos de 1970 e na Austrália nos anos oitenta. Estas últimas tiveram como ponto de ancoragem uma crítica à forma pela qual as populações originárias daqueles países eram representadas na mídia comercial. Como contraponto, a ação propunha que as produções fossem realizadas pelos próprios indígenas e que fossem disponibilizadas em canal aberto para o grande público (TURNER, 1993). Já no Brasil, as experiências começaram a surgir na década de 1970, sendo um dos nomes responsáveis, o cineasta Andrea Tonacci,

---

9 Abel Tsiwari, realizador indígena da etnia Xavante, aldeia Namunkurá (MT);

com a realização do filme “Conversas do Maranhão” (1977) que previa a participação dos índios Canela no processo de produção e captação de imagens (ARAÚJO, 2015; CARELLI; 2011).

Em 1987, quando uma equipe de documentaristas veio ao Brasil para realizar uma série de programas sobre os Kaiapó<sup>10</sup>, lideranças indígenas exigiram como contrapartida a disponibilização de equipamentos de vídeo (filmadoras, aparelhos de vídeo cassete, fitas magnéticas, monitor de tv e videoteipes) que foram “cedidos” à comunidade após o término das filmagens. Com este acesso, foi possível que os Kaiapó se tornassem o primeiro povo da Amazônia brasileira a exercer a soberania sobre o registro de suas próprias imagens percebendo de imediato o potencial da tecnologia do vídeo e suas possibilidades representativas para fins políticos e culturais.

Turner (1993) ao relatar a sua experiência com os Kaiapó ressalta que, para além dos vídeos sobre os seus rituais, os Kaiapó também eram estrategistas no uso político da imagem, já que se preocupavam em realizar o registro audiovisual de grande parte de seus atos, reuniões e encontros com os não indígenas. Na avaliação do autor, essas representações tiveram um papel central nas ações políticas bem-sucedidas na década de 1990, conforme (TURNER, 1992, p.98).

Na década de 1980, Turner desenvolveu o projeto *Vídeo Kaiapó* cujo objetivo foi capacitar jovens da aldeia na prática de filmagem e edição de vídeos objetivando, em um primeiro momento, a troca de conteúdos audiovisuais entre as diversas aldeias (TURNER, 1993). Em pouco tempo lideranças passaram a apostar na incorporação de tecnologias e saberes ocidentais como uma estratégia de enfrentamento para fortalecer suas posições e dialogar com a sociedade nacional (ARAÚJO, 2015, p. 97). Nas discussões apresentadas por Turner (1993) é evidenciada a percepção de que ao ser apropriado estrategicamente e incorporado a outras formas de luta indígena, o

---

10 Também estão corretas as grafias: Kayapó e Caiapó, que significa “aqueles que se assemelham aos macacos”. A origem do nome [que segundo estudos antropológicos foi lançado por grupos vizinhos] é associada ao ritual no qual os homens dançam paramentados com máscaras de macacos.

vídeo potencializou a imagem pública do grupo contribuindo, em certa medida, para o reconhecimento e demarcação do território Kaiapó.

Assim, os indígenas que por muitas vezes foram personagens de filmes ficcionais e documentários apresentados sempre a partir da visão do outro [e em grande parte sempre em uma perspectiva estereotipada e descontextualizada] passam a ser protagonistas de suas próprias narrativas e a ocupar um espaço que historicamente lhes haviam negado.

### **Antropologia compartilhada: conexões proeminentes para o audiovisual indígena**

A apropriação dos meios audiovisuais pelos indígenas e por outros movimentos sociais minoritários força transformações em ciências que, historicamente, estão ligadas à produção de representações sobre os indígenas, como ocorre com a Antropologia. O conceito de *antropologia interativa* ou *antropologia compartilhada*, por exemplo, defendida por antropólogos como Jean Rouch, semeou, enquanto uma de suas principais contribuições, o desafio de propor novas metodologias no processo da pesquisa antropológica com ênfase na etnografia (ARAÚJO, 2015). Nesta perspectiva, muitos pesquisadores passaram a defender procedimentos de pesquisa que pudessem proporcionar formas mais compartilhadas e simétricas de produzir conhecimento, abrindo uma “crise” de representação na qual a ideia de “falar pelo outro” passou a ser profundamente questionado e com isso a própria noção de nativo como “objeto”. Este movimento na Antropologia veio ao encontro das lutas e reivindicações dos diversos movimentos sociais protagonizados por indígenas, negros, mulheres e outras minorias sociais.

Alguns filmes etnográficos passam a problematizar o lugar da câmera e o retrato da realidade além de questionar o estatuto de “verdade” da representação nas narrativas sobre os povos nativos. Dentre uma das implicações, muitos antro-

pólogos passaram a realizar registros audiovisuais em conjunto com os grupos pesquisados em busca de um repertório que desse maior autenticidade e legitimidade às imagens captadas.

O documentário como representação verossímil da verdade cede lugar a uma narrativa que trata da “asserção sobre o mundo histórico” (NICHOLS, 2008) na qual a sua voz assume um caráter polifônico. Tal procedimento distanciava-se de certo legado colonial do filme etnográfico, introduzindo novas práticas em seu processo de produção. Rouch reivindicava um processo de compromisso e engajamento entre os cineastas e os sujeitos filmados, rejeitando tanto as práticas do cinema documentário já estabelecidas, quando os procedimentos metodológicos cristalizados no campo da antropologia. Com sua práxis, Rouch se colocava à frente dos antropólogos de sua geração. Reuniu os fundamentos de sua prática e articulou sua proposta nos artigos “*Le Film Ethnographique*”, publicado em 1968 e “*The Camera and Man*”, publicado em 1974 (ARAÚJO, 2015).

Araújo (p.65) reafirma que Rouch compreendia a antropologia compartilhada como uma metodologia de várias fases ou estágios, baseada em um projeto de colaboração criativo e conjunto no qual havia uma troca entre pesquisador e sujeitos observados. O antropólogo Terence Turner quando desenvolveu, em meados dos anos 1980, uma experiência pioneira com os índios Kaiapó, comentada em momento anterior deste texto, certamente, reverberava as contribuições de Rouch.

Professor da Universidade de Chicago, Turner foi contratado como consultor na área de antropologia para assessorar uma série de documentários etnográficos para a rede de televisão BBC. Após ter convivido com os Kaiapó e estabelecido laços de amizade e confiança, o pesquisador passou a apoiar os indígenas em suas causas. Para Turner (1993), a hibridação<sup>11</sup> das culturas por meio da incorporação [consciente e

11 Nesta perspectiva Canclini (2013) considera que o hibridismo é um dos fenômenos que mais se consagram diante da ascensão de mídias que promovem a circulação mundial de bens diversos. Para o autor, a ruptura da ideia de pureza é uma prática multicultural, que possibilita o encontro de diferentes culturas. Esse deslocamento permite que um bem cultural seja reproduzido e disponibilizado facilmente para a população. Se alinhando a esta lógica, os povos indígenas estão

politizada] de elementos, técnicas, tecnologias e perspectivas da cultural nacional passa a ser um possível caminho para a mobilização e ação frente aos desafios enfrentados com a sociedade envolvente (TURNER, 1993, p.107).

Para uma parcela significativa dos povos indígenas que habitam o território nacional, reivindicar uma identidade étnica é uma estratégia que fortalece as pautas políticas do Movimento, e, dentro deste contingente, para algumas etnias o audiovisual foi, e ainda continua a ser, uma prática de luta.

### **Semeando devires: o protagonismo do Vídeo nas Aldeias**

Certamente outra experiência determinante no que tange ao contato com a linguagem do cinema e a qualificação dos povos indígenas para a produção audiovisual foi o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). O Centro de Trabalho Indigenista<sup>12</sup>, uma organização não governamental fundada em 1979 por Vincent Carelli e os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, desenvolveu no final da década de 1980 um ousado projeto que tinha como um dos seus principais objetivos “tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a apropriação e manipulação de sua imagem em acordo com seus projetos políticos e culturais” (GALLOIS e CARELLI, 1995, p.62). Inserido em um contexto de reafirmação da identidade étnica dos povos indígenas no Brasil, o projeto implantou uma rede de videotecas e de produção de vídeo em 12 aldeias de diferentes povos<sup>13</sup>.

---

conquistando espaço para que possam se expressar em diferentes contextos, principalmente nas produções audiovisuais.

12 Vale lembrar que a fundação da CTI está ligada ao rompimento institucional que Carelli e seus pares tiveram com a FUNAI anos anteriores. Como indigenistas da instituição os mesmos denunciavam a subserviência aos interesses do Estado fazendo com que as políticas indigenistas fossem subordinadas a interesses como a construção de hidrelétricas e a ocupação e “desenvolvimento” da Amazônia (ARAÚJO, 2015, P. 101).

13 Entre os povos indígenas participantes da primeira etapa do projeto estão: Waiãpi (Amapá), Enawenê Nawê, Xavante e Nambikwara (Mato Grosso), Gavião-parquetêjê e Xikrim Kayapó (Sul do Pará), Krinkati (Maranhão), Terena e Guarani (Mato Grosso do Sul) (GALLOIS e CARELLI, 1995).

De forma geral a metodologia do projeto promovia exibições de vídeos sobre a realidade de diferentes povos indígenas do país como uma estratégia de promover o conhecimento sobre as manifestações culturais, as lutas políticas e formas de contato protagonizadas por diferentes etnias. Com essa experiência foi possível a circulação e integração das práticas encontradas por outros grupos para subsidiar o relacionamento com setores diferenciados da sociedade nacional (GALLOIS e CARELLI, 1995, p. 66).

Resumidamente, na primeira fase do projeto, a equipe do Vídeo nas Aldeias insere o vídeo na perspectiva de atender aos interesses das comunidades indígenas e realiza um conjunto de documentários que pretendiam apresentar uma visão positiva das comunidades indígenas, diferenciando-se, portanto, dos estereótipos comumente apresentados na grande mídia. Caixeta de Queiroz (2008, p. 107) argumenta que os temas mais presentes nestes filmes passavam pela discussão entorno da questão da identidade indígena, abordavam o dinamismo presente na troca entre diferentes grupos e destacavam a luta política pelo reconhecimento e demarcação dos territórios<sup>14</sup>.

Como parte do conjunto de ações do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), Gallois e Carelli (1992), descrevem um rico relato sobre a experiência com os Waiãpi do Amapá. Ainda segundo os autores, naquele contexto os Waiãpi tinham como intensão primeira, utilizar o vídeo como meio de transmitir mensagens aos brancos. Tal estratégia se dava em um contexto no qual estavam diante de fortes ameaças com a proposta de redução de áreas indígenas e a invasão de suas terras por madeireiros e garimpeiros no final de 1980 e início de 1990. Os relatos dos autores enaltecem a importância que o vídeo exerceu no sentido de ampliar os conhecimentos sobre outros povos, suas lutas e estratégias de sobrevivência, além das questões políticas relativas ao movimento indígena.

---

14 Dessa fase inicial do Vídeo Nas Aldeias resultaram os seguintes filmes: *A festa da moça* (1987), *Pemp* (1988), *O espírito da TV* (1990), *Boca livre no Sararé* (1992), *A arca dos Zo'é* (1993), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996). (ARAÚJO, 1995, p. 103).

A ampliação do repertório de conhecimento proporcionada aos Waiãpi pela diversidade de imagens que lhes foram apresentadas pelo VNA (documentários de outros povos indígenas, imagens de rituais, filmes sobre a viagem de lideranças e encontros políticos em Brasília, documentários sobre a consequência do contato de outros povos com os brancos, etc.) contribuiu para a construção de habilidades políticas no jogo das relações interétnicas. Certamente, tal experiência proporcionou um instrumental que deixou evidente novas chaves na compreensão das consequências e nas alterações que a relação com os brancos pode ocasionar na realidade dos outros grupos indígenas. Nas palavras dos autores, “o vídeo proporcionou de forma única uma consciência da mudança, indispensável para a formulação de ações visando o controle do convívio interétnico” (GALLOIS e CARELLI, 1992, p.36).

Outra frente do projeto, intensificada entre os anos de 1997 e 1999, visava promover a capacitação de indígenas e disponibilizar equipamentos de produção de vídeo para que os mesmos tivessem a oportunidade de produzirem suas narrativas. Alinhados a uma corrente progressista da antropologia social, seus realizadores defendiam que era preciso avançar e dar um maior retorno às comunidades envolvidas para isso “ao invés de simplesmente se apropriar da imagem desses povos para fins de pesquisa em larga escala, esse projeto tem por objetivo promover a apropriação e manipulação de sua imagem pelos próprios índios” (GALLOIS e CARELLI, 1995, p.67). Já consolidada enquanto uma organização não governamental independente, nos anos 2000, o Vídeo nas Aldeias torna-se uma importante escola de formação de cineastas indígenas e expande suas atividades para outros povos. Como resultado deste processo, foram realizados até o ano de 2015 cerca de 70 filmes entre longas, médias e curtas-metragens protagonizados por indígenas de diversas etnias e com uma variedade temática, estética e conceitual que se tornaram referência para o cinema indígena brasileiro além de conquistarem prêmios nacionais e internacionais.

Gallois e Carelli (1992, 1995) constatam que o acesso ao vídeo ampliou as possibilidades de comunicação entre os grupos

indígenas e, conseqüentemente, expandiu o conjunto de referências acerca dos diversos povos do país. O estudo mostra também que quando colocados sob o controle dos índios, os registros em vídeo são principalmente utilizados em duas direções complementares: para preservar as manifestações culturais próprias de cada etnia, selecionando-se aquelas que desejam transmitir às futuras gerações e difundir entre aldeias e povos diferentes; para testemunhar e divulgar ações empreendidas por cada comunidade para recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações (GALLOIS e CARELLI, 1995).

Com a expansão de filmes e vídeos realizados por cineastas e coletivos indígenas a partir das possibilidades incentivadas pelo projeto Vídeo Nas Aldeias e outras iniciativas, é possível vislumbrar um processo de constituição de um modo de fazer cinema que pode ser agrupado enquanto categoria de cinema indígena. De forma ampliada, constitui-se um autêntico mosaico de possibilidades que subvertem uma lógica de produzir narrativas historicamente calcadas em uma visão eurocentrada. Os autores Brasil e Belisário, (2016) asseveram que:

Filmes-rituais, ficções roteirizadas e encenadas a partir de narrativas míticas, documentários de caráter militante e pedagógico; testemunhos, registros urgentes em situações de risco: todas essas imagens compõem uma produção difusa e heterogênea que contribui para a afirmação da experiência histórica e cultural dos povos indígenas no Brasil. (BRASIL e BELISÁRIO, 2016, p. 602-603).

Tal conjuntura fortalece um campo de reflexão específico que busca se aproximar destas produções e desvendar as suas especificidades tanto na perspectiva do que é materializado na narrativa enquanto produto fílmico, quando o conjunto de atravessamentos que circundam e interferem na sua produção.

No escopo desta inquietação, podemos indicar dois caminhos que ganham relevo nestes estudos: o primeiro busca

empreender as reflexões a partir da vivência empírica junto aos grupos indígenas, realizando oficinas de produção audiovisual e/ou produções fílmicas em conjunto com realizadores nativos e, como consequência, refletindo sobre o resultado deste processo. Outra linha de investigação centra-se na análise das produções autorais dos povos indígenas, buscando uma compreensão sobre as singularidades que se sobressaem nesta modalidade de fazer cinema, seja em uma perspectiva da proposta estética quanto do *modus operandi* que possibilita a materialização do produto fílmico.

Brasil e Belisário (2016), empenham-se em elucidar as implicações do fora-de-campo na constituição do cinema indígena. Nesta empreitada os autores buscam refletir sobre as influências de dispositivos extra fílmicos na constituição das narrativas. Argumentam que uma chave substancial para pensar o cinema indígena é considerar que, em sua constituição, “um filme se fortalece com as forças que atuam de fora para possibilitá-lo” (BRASIL e BELISÁRIO, 2016, p. 604). A influência exercida pela comunidade em que o filme é realizado, o pensamento e o olhar dos anciões, a configuração da cosmologia e a relação com as forças da natureza são alguns dos dispositivos que atuam “de fora para dentro” e que conformam a singularidade do olhar nativo na constituição do filme. Neste mesmo sentido, Nunes (2016), argumenta que “a produção audiovisual indígena configura-se enquanto possibilidade de elaboração de conteúdos coletivos não mediados pela escrita [...] potencializando um entreconhecimento: relacional, processual e dinâmico” (NUNES, 2016, p.320). Com ênfase, os posicionamentos acima elencados nos abrem a possibilidade de entendimento de que o cinema indígena se constitui, quase sempre, no âmbito da coletividade sendo estruturado a partir de diferentes atravessamentos de ordem social, cultural e cosmológica.

Em diálogo com os projetos de realização audiovisual compartilhados com povos indígenas, durante o ano de 2015, o Núcleo de Produção Digital da Universidade Federal de Mato Grosso, no campus de Barra do Garças, realizou uma pesquisa

participante com indígenas da etnia Xavante, aldeia Namunkurá, mais precisamente com um grupo de 20 jovens que foram selecionados pelos anciões, a fim de que pudessem participar ativamente de um conjunto de oficinas de produção audiovisual e da realização de dois documentários. A ideia da pesquisa foi efetivar um mapeamento dos aspectos sociais e culturais que atravessam a apropriação da técnica e da tecnologia audiovisual pelos envolvidos no projeto. No próximo tópico, faremos uma discussão dos resultados deste processo.

### **Relatos de uma experiência de produção audiovisual na aldeia Namunkurá, etnia Xavante**

A partir da articulação de um projeto de extensão vinculado ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso – campus Araguaia, no município de Barra do Garças/MT, foi realizado no ano de 2015 uma parceria com indígenas da etnia Xavante (aldeia Namunkurá), na Terra Indígena São Marcos, localizada no leste do estado de Mato Grosso. O projeto efetivou um conjunto de oficinas de produção audiovisual e realizou dois documentários com a participação efetiva dos membros da comunidade em todas as etapas de construção dos filmes<sup>15</sup>.

A proposta das oficinas como parte integrante da pesquisa de campo, foi experimentar na prática como pode se constituir o processo de apropriação de ferramentas de produção audiovisual por populações indígenas, neste caso, a partir do envolvimento dos jovens da aldeia Namunkurá. Nossa participação como agente não indígena (*waradzu*) se deu a partir da pretensão própria da comunidade no sentido de construir possibilidades para o domínio das técnicas de captação e edição

---

15 Para um relato mais abrangente deste projeto, ver COSTA, et all (2015): Cineclubes Roncador: fortalecendo o protagonismo Xavante através de narrativas audiovisuais. In: **Corixo** – Revista de extensão da UFMT.

de imagens visando a produção de pequenos vídeos autorais. Este encontro evidencia uma estratégia que tem sido utilizada ao longo de décadas pelos Xavante: a aliança intersocietária que possibilita o acesso a dispositivos e instrumentos típicos da sociedade envolvente. Neste sentido as inúmeras reuniões envolvendo os participantes da oficina, as lideranças locais e a equipe externa se constituíram como uma intensa “negociação intercultural” no qual todos os procedimentos (inclusive os pré-roteiros e, em uma segunda etapa, a edição final) foram exaustivamente discutidos.

No primeiro momento, os participantes integraram a oficina sobre direção de câmera e desenvolvimento de roteiro, com o intuito de que refletissem sobre a importância do planejamento para uma realização audiovisual. Em uma segunda fase, o intercâmbio de experiências vivenciadas nas oficinas serviu para subsidiar a produção de dois vídeos, cujo roteiro e realização se configuraria como o primeiro desafio para o grupo.

As oficinas foram divididas em duas partes: a primeira consistiu em um processo de conceituação e aproximação dos participantes à linguagem do cinema, apresentando noções introdutórias da produção audiovisual. Outro tópico importante foi a discussão e elaboração de um guia de filmagem mapeando linhas de abordagens que seriam apreendidas na etapa de captação. Depois de certo amadurecimento quanto a estas questões conceituais, trabalhamos as técnicas de manipulação da câmera de vídeo, que abarcavam o ensino das funções e dos recursos técnicos e tecnológicos das filmadoras, tais como controle de luminosidade, foco, planos, movimento de câmera e captação de som (Foto 01)<sup>16</sup>.

---

16 As imagens utilizadas neste capítulo possuem a permissão de publicação pelos participantes das oficinas.

**Foto 01 – Participante da oficina praticando técnica de captação de imagem.**



Fonte: Acervo Núcleo de Produção Digital- UFMT.

Os documentários de curta metragem, resultados desta parceria, demonstraram diferentes percepções na constituição do olhar indígena em relação às possibilidades de imagens, enquadramentos e da própria utilização do dispositivo câmera durante o ato da filmagem. Vale destacar que as oficinas foram um processo inicial na formação destes jovens. Muitos deles já haviam experimentado outras práticas de filmagens com equipamentos menos complexos como filmadoras automáticas e celulares. Também é relevante argumentar que o processo pedagógico adotado nas oficinas se preocupava em empreender uma metodologia aberta às especificidades daquela relação, evitando assim uma postura invasiva. Desta forma, todo o processo foi concebido com o acompanhamento de um professor Xavante que realizava a tradução - tanto na esfera linguística quanto cultural - visando uma melhor adequação às singularidades daquele grupo.

Nesta experiência, as investidas propostas pelos participantes mantinham relação direta com o cotidiano da aldeia, como por exemplo, realizar o registro das caçadas, a confecção de utensílios domésticos e artesanais e a construção das habitações. Em suma, o desejo aparente nas narrativas foi de

evidenciar as práticas tradicionais demarcando o “autêntico” modo de vida Xavante (foto 02).

**Foto 02 - Participante da oficina durante filmagens para o documentário (registro da construção da habitação tradicional)**



Fonte: Acervo Núcleo de Produção Digital – UFMT.

Quando questionado em relação à marcante presença de dispositivos eletrônicos (celulares, câmeras fotográficas digitais, filmadoras portáteis tipo *hand cam*, etc), principalmente entre os mais jovens e, se esta situação poderia afetar negativamente algumas práticas culturais na aldeia, um dos professores que acompanhava o trabalho apresentou a seguinte resposta:

“Eu acho que no momento não afeta, porque se nós objetivamos principalmente na nossa cultura, a tecnologia não afeta, ela ajuda. Então, a tecnologia traz benefícios para a comunidade, simplesmente não afeta, mas, os que se viciam na tecnologia e vai levando, usando todo dia, afeta, vira vício” (GASPAR WARADZERE, 2015)<sup>17</sup>.

---

17 Entrevista concedida aos membros da equipe durante a permanência na aldeia. O entrevistado foi um professor indígena participante da pesquisa.

É importante observar que, principalmente os mais velhos, percebem o impacto que a apropriação destas tecnologias pode levar para o cotidiano da aldeia e, como fica claro nas palavras de Gaspar, deve existir um limite nesse movimento. Desta forma, as repostas dos participantes se completam no que diz respeito ao uso do vídeo: este deve efetivamente produzir registros a favor da comunidade. Sobre a importância da capacitação para uso destas tecnologias, Gaspar Waradzere complementa:

“Eu acho que é fundamental aquilo que estamos aprendendo, o que estamos buscando para trazer para a comunidade. A tecnologia afeta a vida dos que não sabem e não afeta os que sabem.” (GASPAR WARADZERE, 2015)<sup>18</sup>.

A possibilidade dos Xavante apresentarem suas vivências a partir de uma percepção nativa, constrói outra visibilidade sobre o seu próprio modo de vida, gera novas relações entre as comunidades, além disso, a partir das técnicas apresentadas, é possível fomentar diferentes habilidades para a manutenção e divulgação da cultura.

“Antigamente não tinha filme do ritual, aí vai esquecer, por isso nós somos a geração pra filmar, pra gravar, pra deixar a história, que vai passar para outra geração o arquivo. Por isso a gente faz o filme pra gravar.” (ABEL TSIWARI, 2015).<sup>19</sup>

Em outro depoimento o professor Gaspar Waradzere, evidencia a versatilidade do uso da linguagem audiovisual para diferentes finalidades. Enquanto educador, Waradzere

---

18 Entrevista concedida aos membros da equipe durante a permanência na aldeia. O entrevistado foi um jovem indígena participante da pesquisa.

19 Entrevista concedida aos membros da equipe durante a permanência na aldeia. O entrevistado foi um jovem indígena participante da pesquisa.

avalia que imagens e fotografias podem ser utilizadas para fins pedagógicos, já que podem “trazer pra perto” aquilo que estava distante:

“Eu sempre tive curiosidade, em primeiro lugar eu tenho curiosidade de aprender as coisas, principalmente os equipamentos. Eu sempre sentava perto de uma senhora da USP que foi na aldeia, ela me ensinou a mexer. Quando comprei o equipamento ela apareceu lá na aldeia, aí eu acompanhei tudo, eu aprendi através dela, daí eu gostei, sempre levando, tirando foto das paisagens naturais, as árvores, animais e as belezas do campo, isso é para trazer pra escola, mostrar aos alunos, tirar a foto, aí uma pessoa pergunta: ‘de onde você tirou essa paisagem?’, levar a foto pra escola, pro estudo, para a pesquisa.” (GASPAR WARADZERE, 2015).<sup>20</sup>

A realização deste projeto, que aqui abordamos de forma bastante resumida, resultou em uma temporada de intensa partilha. A capacitação dos jovens Xavante no manejo das técnicas de filmagem e edição de vídeo possibilitou a produção de narrativas singulares, desmitificando a imagem do índio genérico, na medida em que os vídeos trouxeram para o primeiro plano a diversidade cultural presente na aldeia. Esta perspectiva corrobora com as argumentações de Nunes (2014), ao indicar que os mesmos estão motivados no aperfeiçoamento de um novo meio de representação e o usam como dispositivo para afetar e transformar sua cultura e a concepção que têm de si mesmos (NUNES, 2014).

Durante o projeto, a capacitação era técnica desde a perspectiva não indígena, porém o olhar construído com a câmera pelos jovens Xavante assumia singularidade e produzia uma estética própria que escapa à normalização do regime de verdade documental moderno, proporcionando “um horizonte de apresentações diversas do índio com base em seus

---

20 Entrevista concedida aos membros da equipe durante a permanência na aldeia. O entrevistado foi um jovem indígena participante da pesquisa.

próprios pontos de vista, sem que deles sejam cobrados aspectos essenciais de suas tradições, pois agora o índio vem se apresentando à história de uma perspectiva existencialista em oposição ao lugar essencialista e naturalista até então imposto a ele” (NUNES *et alii*, 2014, 198).

Esta ação é testemunha da relevância que a produção audiovisual vem assumindo no interior da vida cotidiana dos Xavante e como isso parece ser uma dimensão irreversível. Podemos pensar esta conjuntura como componente de uma ação política que tem envolvido diferentes povos indígenas no sentido de articular – diante do inevitável contato com a sociedade envolvente – a efetivação do que pode ser denominado como hibridismo tático.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Juliano José de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia* : um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em Multimeios. Campinas - SP: [s.n.], 2015.

BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. In Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11- Brasília (maio – agosto de 2013). Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/9180/6893>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

BICALHO, Poliene Soares dos Santos. *As assembleias indígenas - o advento do movimento indígena no Brasil*. DOI10.5216/o.v10i1.9553. OPSIS, [S.l.], v. 10, n. 1, p. 91-114, set. 2010(A). ISSN 2177-5648. Disponível em: < <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9553/8474> >. Acesso em: 07 fev. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.5216/o.v10i1.9553>.

BICALHO, Poliene Soares dos Santos. *Protagonismo Indígena no Brasil: Movimento, Cidadania e Direitos (1970-2009)*. Tese apresentada ao Programa de Doutorado em História do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade de Brasília. 2010(B).

BRASIL, André; BELISARIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. In: *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 601-634, dez. 2016. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238-38752016000300601&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000300601&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 01 nov. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752016v633>.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. *Cineastas indígenas e pensamento selvagem*. In: Devires – Revista de Cinema e Humanidades. Belo Horizonte, volume 5, número 2, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CARELLI, Vincent. *Um novo olhar, uma nova imagem*. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

COSTA, Gilson Moraes; ROCHA, Kariny Ellen O.; ALVES, Alanna Priscila. Cineclube roncador: fortalecendo o protagonismo Xavante através de narrativas audiovisuais. In: *Corixo: Revista de Extensão Universitária*. Semestral III, Edição Dez/2015.

CUNHA, Leandro Bezerra. *Cinema de índio: aspectos da produção audiovisual Kuikuro*. Dissertação (Mestrado em Cultural Visual) – Universidade Federal de Goiás, 2010.

DAHER, Joseane Zanchi. *Cinema de índio: uma realização dos povos da floresta*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná, 2007.

FUHRMANN, Nadia. *Luta por reconhecimento: reflexões sobre a teoria de Axel Honneth e as origens dos conflitos sociais*. Revista Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.38, p.<79-96>, jan./jun.2013.

GALLOIS, Dominique Tilkin; CARELLI, Vincent. “Vídeo nas aldeias”: a experiência Waiãpi. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), São Paulo, v. 2, n. 2, p. 25-36, mar. 1992. ISSN 2316-9133. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/40299>>. Acesso em: 15 fev. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v2i2p25-36>.

GALLOIS, Dominique; Carelli, Vincent. 1995. “*Diálogo entre Povos Indígenas: a experiência de Dois Encontros Mediados pelo Vídeo*”, em Revista de Antropologia (São Paulo: USP), Vol. 38, N. 1.

GALLOIS, Dominique e CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 1, número 2, julho/setembro 1995.

GONÇALVES, Cláudia Pereira. *Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias Et alii: uma etnografia de encontros intersocietários*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: *Horizonte Antropológico*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, Junho 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 13 Nov. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>.

LEAL, Samuel. *Poder de Criação: o uso social do vídeo no contexto Xavante*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, (2012).

LEAL, Samuel; CAMINATI, Francisco Antunes; HASEGAWA, Aline Yuri. *Dapodo, imagem Xavante* - DOI 10.5216/vis.v12i2.34484. In: *Visualidades*, [S.l.], v. 12, n. 2, mar. 2015. ISSN 2317-6784. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34484>>. Acesso em: 17 fev. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.5216/vis.v12i2.34484>.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinema*. São Paulo: Papyrus, 1997.

MELCHIOR, Marcelo do Nascimento. *Identidade cultural e autorrepresentação cinematográfica indígena Xavante*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Goiás, 2011.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3ª ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

NOEME, Flávia Almeida Imodo. Cinema Indígena: as possibilidades de um novo espaço de resistência cultural. In: Revista Acadêmica de Comunicação Social. Faculdade CCAA/ USP. Vol. 4. São Paulo, 2011.

NUNES, Karliane Macedo; IZIDORO DA SILVA, Renato; DE OLIVEIRA DOS SANTOS SILVA, José. *Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil*. In: *Polis*, Santiago, v. 13, n. 38, p. 173-204, ago. 2014. Disponível em: <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0718-65682014000200009&lng=pt&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0718-65682014000200009&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 17 fev. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682014000200009>.

NUNES, Karliane Macedo. (R)existir com imagens: considerações sobre a produção audiovisual indígena no Brasil. In: *Brasiliiana - Journal for Brazilian Studies*, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 318-343, jan. 2016. ISSN 2245-4373. Disponível em: <<http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/bras/article/view/23121>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Edunesp, 2006. 258 p.

RUSSO, Kelly. *Autonomia e Movimentos Indígenas no Brasil: A experiência Xavante na apropriação do recurso audiovisual*. Informe final del concurso: Poder y nuevas experiencias democráticas en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2005

SILVA, Fernanda Oliveira. *O cinema indigenizado de Divino Tserewahú*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, 2013.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papyrus, 2001.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 36, p. 81-121, dec. 1993. ISSN 1678-9857. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111390>>. Acesso em: 13 fev. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1993.111390>.





# TAVA: CENAS DA CAMINHADA E DA CONVERSAÇÃO NO CINEMA MBYÁ-GUARANI

*Moacir Francisco de Sant' Ana Barros*<sup>1</sup>

## Introdução

O Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema tem uma história recente no audiovisual indígena. No final de 2007, as primeiras imagens começaram a ser produzidas em aldeias do Rio Grande do Sul por meio das oficinas do *Vídeo nas Aldeias* (VNA). Entre 2008 e 2012 foram realizados três filmes<sup>2</sup> analisados em nossa pesquisa de doutorado, cuja investigação atentou-se aos procedimentos constitutivos da *mise-en-scène* dos filmes Mbyá-Guarani, buscando apreender ali outra forma de figuração de alteridade quando a relação implica o *outro* que filma a si próprio. Destacaremos aqui a ideia de caminhada e conversação como elementos estruturantes do filme *Tava – a casa de pedra* (VNA, 2012) que possibilita aos personagens e aos realizadores atravessarem fronteiras geográficas e simbólicas no filme.

Para essa compreensão faz-se necessário identificar também, na matéria expressiva do filme, os traços de reversibilidade

---

1 Professor do curso de Cinema e Audiovisual, Departamento de Comunicação Social da UFMT.

2 Além deles, existem dois curtas metragens. *Nós e a cidade* (VNA, 2009, 5min 41s) enfoca a produção e venda de artesanato nas regiões urbanas de Porto Alegre e nas ruínas das Missões, no Rio Grande do Sul. O curta é derivado das filmagens de *Duas aldeias, uma caminhada* e produzido com apoio do Ponto Brasil para veiculação na TV Brasil, num especial de Interprogramas dedicado ao projeto Vídeo nas Aldeias. O curta Mbyá Mirin (VNA, 2012, 22min) reaproveita e reelabora cenas com crianças, que fazem parte do material bruto das filmagens de *Bicicletas de Nhanderú*, na Aldeia Koenju. O coletivo Mbyá realizou ainda o filme institucional, *Desterro Guarani* (VNA, 2011, 38min), encomendado pelo IPHAN do Rio Grande do Sul, que enfoca a questão histórica da colonização da região. Parte desse material foi incluído no filme *Tava - a casa de pedra* analisado neste trabalho.

de, endereçados pelos Mbyá-Guarani a nossa própria cultura, a partir de sugestão do conceito de Roy Wagner (2010). A recente filmografia Mbyá-Guarani aponta para algumas características comuns que instauram um diálogo e um embate com certas concepções do senso comum sobre os modos de vida indígena, sua relação com a terra e a reivindicação de um reconhecimento no processo histórico da colonização sul-americana. Sua força encontra-se nesse olhar de dentro da sua cultura pensada em relação aos modos de vida fora da aldeia, às culturas urbanas e não indígenas. Diríamos que essa produção tem-se caracterizado por endereçamento centrífugo, isto é, os filmes Mbyá procuram falar de “dentro” para “fora” da sua cultura, como bem observou Brasil (2012). Dessa maneira, ao mesmo tempo em que elabora traços culturais próprios, esse cinema abre-se para a relação com o *outro* ao acompanhar as relações dessa cultura com seu entorno.

Como aventamos, sua singularidade poderia, assim, vincular-se a ideia de reversibilidade nos termos propostos por Roy Wagner. Se historicamente, em maior ou menor grau, o cinema abordou a cultura e a relação com indígenas do ponto de vista do branco, nesses filmes são os Mbyá que falam sobre o cotidiano das aldeias em contato com o mundo do *outro*, o não índio, pelo ponto de vista dos indígenas, reivindicando, em sua prática discursiva, o reconhecimento do pensamento e do modo de vida Guarani. Assim, os filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema lançam questões sobre os costumes indígenas postos em relação à cultura do não índio com quem eles convivem muitas vezes em situações tensas e conflituosas. Esse movimento, em mão dupla, permite-nos observar como os Mbyá (e seu modo de vida) são imaginados pelos não-índios e como a etnia devolve reversamente, por sua vez, uma reflexão sobre o imaginário e o modo de vida metropolitano.

Quanto a aspectos formais desta cinematografia, a *mise-en-scène* opera no sentido de revelar a feitura desses filmes pela constante presença em cena daqueles que filmam, em oposição ao regime clássico narrativo no qual o antecampo (BRASIL, 2013) – o espaço atrás da câmera, onde se encontra a equipe

de filmagem – se mantém em recuo. Tal exposição revela a contiguidade entre o espaço fílmico e extra fílmico, ou seja, entre os que filmam e os que estão em cena e, ao fazê-lo, levantam questões sobre a representação do sujeito que filma. Destacam-se as figuras de Ariel Ortega e de Patrícia Ferreira, realizadores Mbyá que se fazem personagens nos filmes. Se Ariel possui um papel provocador, incitando situações críticas, Patrícia exerce uma espécie de escuta, ela também, a sua maneira, inquietante. Assim, ao expor o antecampo em cena, os filmes explicitam o próprio processo de produção e ainda o modo como a cultura se define, se inventa e se transforma.

A nosso ver, a reversibilidade surge interna à cena, de forma dialógica, na medida em que os realizadores se posicionam nela, explicitando sua dupla situação: como parte do grupo filmado e como aquele que, de fora, filma este grupo. O pensamento reverso surge não apenas de modo explícito nas falas dos personagens, mas em situações cotidianas dispersas, nas quais o modo de vida dos Mbyá-Guarani se encontra com objetos, práticas e com o imaginário metropolitano. Há, na convocação do antecampo, no modo como a câmera acompanha as perambulações e as viagens, na maneira como escuta e participa das conversas, danças e rituais, uma forma cinematográfica complexa, que merece atenção.

Como observa Brasil (2013) a filmografia Mbyá é tomada ainda de uma profunda reflexividade, o que nos permitiria enquadrá-la naquilo que Manuela Carneiro da Cunha denomina como “cultura com aspas” (CUNHA, 2009): são filmes que põem em perspectiva as próprias práticas culturais, sempre em relação aos costumes e práticas das cidades. Seus personagens demonstram, assim, certa inquietude ao terem que conviver com a “imaginação limitada” do branco em relação ao entendimento que fazem de costumes e necessidades dos que vivem nas aldeias. Nesse sentido, os filmes revelam uma postura de não submissão do pensamento indígena aos conhecimentos hegemônicos, não se eximindo de estabelecer uma relação intercultural, negociada, que envolve conflitos, equívocos e transformação cultural.

## A caminhada em busca do passado Guarani

Um dos aspectos marcantes nos filmes do Coletivo Mbyá-Guarani são as caminhadas realizadas pelas personagens. Em diálogo com os enquadramentos e movimentos de câmera, elas ganham modulações distintas em cada obra. Em *Duas aldeias, uma caminhada* (VNA, 2008) possui um sentido associado à sobrevivência do grupo, em decorrência da limitação territorial. Suas personagens caminham em direção ao centro de Porto Alegre e ao Sítio Histórico das Missões, na tentativa de vender seus artesanatos. Caminhadas que põem em contato mundos diferentes, ao possibilitar o convívio entre a cultura urbana e a cultura indígena, não sem embates e conflitos, que as imagens não deixam de expressar. Assim, vão-se revelando as relações dos Mbyá com a cidade, com o turismo e com o imaginário metropolitano, fazendo emergir, aqui e ali, algo que, por hipótese, estamos qualificando como processos de reversibilidade na *mise-en-scène* fílmica.

Em *Bicicletas de Nhanderú* (VNA, 2011), as perambulações das crianças nos entornos da aldeia revelam uma relação tensa com a vizinhança não indígena. A fronteira física entre aldeia e fazenda sugere uma questão geopolítica e suas implicações no cotidiano dos Mbyá, colocando em relação o dentro e o fora (da aldeia e do filme). Ao mesmo tempo em que reivindicam sua espiritualidade, construindo a Casa de Reza (*opy*), não abdicam dos costumes da cidade que já fazem parte da aldeia, como as festas, nas quais elementos rituais tradicionais se fundem a práticas vindas de fora. Por meio das caminhadas, o filme faz a passagem entre o dentro e o fora da aldeia, acompanhando as personagens que, constantemente, cruzam fronteiras, sejam elas geográficas (as cercas das fazendas), culturais (o modo como reinventam os costumes alheios) ou cosmológicos (a relação que estabelecem com as divindades).

Em *Tava – a casa de pedra*, a caminhada ganha dimensão mais fortemente mítica ou cosmológica e, ao mesmo tempo, histórica, ao se tornar uma busca pela memória do passado

Guarani, na América do Sul, portanto em escala ampliada. Diz respeito também à reivindicação de reconhecimento na história da colonização dessa região. Assim, são deslocamentos transversais que atravessam cidades e aldeias no Brasil e cruzam a fronteira territorial com a Argentina, culminando numa sequência cinematográfica emblemática, quando os descendentes Guarani chegam ao local da Batalha de Caiboaté, em São Gabriel, no Rio Grande do Sul. Ali a caminhada torna-se referência da busca pela Terra sem Males, concepção cosmológica que continua guiando as andanças do povo Guarani. Como se o filme fosse, então, o espaço dessa busca e desse encontro entre comunidades dispersas geograficamente.

*Tava – a casa de pedra* retoma uma discussão já presente em *Duas aldeias, uma caminhada* sobre o simbolismo das ruínas das missões jesuíticas para o povo Guarani. Em uma das cenas de *Duas aldeias, uma caminhada* as personagens encontram-se no sítio histórico das ruínas de São Miguel das Missões, no sul do país. Ariel Ortega, Patrícia Ferreira – realizadores e também personagens – e Mariano Aguirre – narrador da história – caminham entre as muralhas e se põem a falar diante da câmera, imaginando o esforço e sofrimento de seus antepassados para erguer a construção. Ali, o filme vai se fazendo à medida que a presença corporal das personagens, em contato com o mundo material, instiga-as a refletir sobre o passado dos próprios Guarani, estes, vistos pelos Mbyá como principais agentes históricos, mas renegados a figurantes nos documentos oficiais. Já aparece em *Duas aldeias, uma caminhada* a reivindicação do reconhecimento do protagonismo Guarani nos acontecimentos que envolvem as missões jesuíticas e a Guerra Guaranítica. Desse modo, o pensamento indígena ressignifica o discurso histórico oficial reproduzido no filme pelas guias turísticas. O tema retorna fortemente em *Tava – a casa de pedra* (2012), a partir do afloramento de questões de natureza cultural e, ao mesmo tempo, do contato interétnico.

O filme representa uma busca pelo passado desse povo e sua importância no processo de colonização sul americano. A equipe de realizadores – com destaque para Ariel, realizador/

personagem – percorre aldeias Mbyá no Brasil e na região de Misiones, na Argentina, conversando com os mais antigos sobre o significado das *tavas*. As caminhadas são pontuadas por interrupções, paradas nas aldeias para momentos de conversação.

Os povos Guarani costumam se deslocar pela vastidão de terras sul-americanas por lugares que foram, outrora, território indígena. A caminhada é algo que lhes constitui, em contraposição à vida cotidiana nas aldeias. A vida dos Mbyá é marcada por períodos de perambulação nas estradas, em viagens por aldeias onde moraram, permeadas pelo encontro com os parentes. Litaiff (2004) observa que os Mbyá circulam atualmente sobre as mesmas rotas percorridas no passado, visitando comunidades de seus familiares, em busca de terras e na venda de artesanatos.

*Tava – a casa de pedra* atualiza, em uma espécie de *road movie*<sup>3</sup>, traços dos modos de vida Guarani, sendo um filme que se constrói na caminhada de seus realizadores pelas aldeias da etnia Mbyá. A proposta inicial do filme é refletir sobre a cultura Guarani na atualidade, a partir da presença material das ruínas das missões jesuíticas denominadas pelos Mbyá como *tavas*. Ao se lançar nessa proposta, o filme ganha importância à medida que a narrativa atinge três dimensões imprescindíveis e inseparáveis para os Guarani, envolvendo aspectos cosmológicos, políticos e históricos. O filme é, portanto, uma narrativa que se faz na perspectiva indígena com a finalidade de ressignificar o discurso oficial sobre o jugo indígena à presença missionária na região sul-americana e fortalecer a imagem dos indígenas como sujeitos históricos, aqueles que lutaram por seus direitos na Guerra Guaranítica.

Assim, a equipe do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema percorre diferentes aldeias do sul e sudeste brasileiro, além da região de Misiones, na Argentina, escutando a palavra dos mais velhos sobre o significado das *tavas*, de modo a fazer da versão Mbyá outro ponto de vista sobre o processo histórico de ocupação da América Luso-Espanhola. No filme, o olhar para

---

3 Referência a filmes nos quais as personagens estão em viagem, na estrada, em constantes deslocamentos e descobertas.

a tradição e as visões sobre a contemporaneidade desse povo se entrelaçam por meio da conversação com outros índios e das imagens que a equipe vai criando simultaneamente às suas andanças. A estrada conduz a busca dos realizadores por seu passado indígena e da relação deste com o presente. Os viajantes são aqueles que filmam, os que estão constantemente na estrada, indo ao encontro dos sujeitos filmados. Mas, como é característico desse coletivo de cinema, quem filma também se faz personagem adentrando a cena em sua presença física ou por meio da fala em *off*. Essa entrada do antecampo em cena se dá, sobretudo com Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, que compartilham a direção de *Tava – a casa de pedra* com os instrutores do VNA, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho.

Podemos afirmar que o filme trabalha, então, com dois núcleos de personagens. No primeiro deles está a equipe de filmagem, exposta ao mundo fílmico e desse modo participando da cena, explicitando o antecampo para o espectador, recusando, com isso, o regime clássico e ilusionista. Mais uma vez, como acontece em outros filmes do Coletivo Mbyá de Cinema, ao se fazerem personagens, os realizadores interferem na cena e inscrevem na forma fílmica seu posicionamento no mundo vivido. Assim, fica evidente para o espectador que a proposta de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira é contar a história pelo olhar indígena. Em várias passagens, o posicionamento dos realizadores é explicitado, como na cena em que Ariel encontra o velho Adolfo na Aldeia Varzinha, no Rio Grande do Sul. A história das missões, ele diz, só foi contada pelos brancos e o filme pretende mostrar a versão dos Mbyá-Guarani. Nesse ponto reside uma singularidade do filme, por abordar o tema<sup>4</sup> à “contrapelo”, pela visão dos herdeiros da história – a nova geração dos Mbyá-Guarani.

Dessa forma, os realizadores/personagens lançam-se na estrada: mas sua busca não se endereça a um “personagem desaparecido”, como é característico em muitos *road movie*<sup>5</sup>. Nesse

---

4 O cineasta Sylvio Back tratou do tema em *República Guarani* (1982), mas na visão crítica de fora para dentro da cultura indígena. A proposta Mbyá é, assim, reversa à tradição do cinema.

5 Essa observação está em Bernardet (2004), ao analisar o cinema de estrada, a partir dos filmes de Abbas Kiarostami.

aspecto, afastando-se desse gênero, a busca de Ariel e Patrícia aproxima-se mais à ideia da procura por uma história desaparecida – mas que persiste de maneira fragmentada na memória desses indígenas – e nunca contada pelo cinema sob o ponto de vista dos que historicamente foram objetos da narração e não seus sujeitos, os narradores. Assim, o filme tem como proposta devolver aos Guarani certo protagonismo histórico. Para que tenham sucesso nessa empreitada, os realizadores percorrem diferentes caminhos ao encontro do segundo núcleo de personagens: os Mbyá antigos, aqueles cuja sabedoria sobre sua cultura os autorizam a contar sua versão sobre o significado das *tavas*. Podemos afirmar, então, que a mobilidade está presente no filme não só como um deslocamento entre as aldeias, mas a ação de viajar guarda também uma motivação, como afirma Bernardet (2004). Em *Tava – a casa de pedra* caminha-se pelo desejo de conferir visibilidade à história de um povo que não abdicou de sua espiritualidade para se converter ao cristianismo, como costumam pregar as versões simplificadoras da história oficial, nem tão pouco abdicou de seus direitos sobre o território.

A viagem coloca o espectador em contato com paisagens, rodovias, rios, carros e perambulações a pé. Estes são traços imagéticos que o filme toma para si do gênero *roadie movie* (LADERMAN, 2002). Desse modo, é pelo deslocamento e pela viagem que as peças vão se juntando, nunca plenamente, para expor ao espectador aspectos históricos indissociáveis da realidade indígena atual. O que impulsiona o deslocamento é um objetivo previamente definido pelos realizadores, que seguem ao encontro de seus parentes Mbyá focados na proposta de compor uma espécie de enunciação coletiva e de tomar suas falas como um contra discurso à história oficial enraizada em nosso imaginário por séculos de dominação colonial. Domínio que é cultural e se faz presente no cotidiano de índios e não índios e que no filme será questionado, tendo o cinema como mediador do olhar dos Mbyá e o mundo ao seu redor. Assim, são mostrados no filme aspectos materiais desse domínio – as imagens sacras no sítio arqueológico das missões, as ruínas, monumentos em homenagem

a jesuítas e até cenas do filme *A Missão* (Rolland Joffé, 1986), no qual os indígenas abdicam de suas crenças para se converter ao cristianismo, sendo “protegidos” pelos missionários.

A desconstrução desse discurso é estruturada pela memória dos antigos, expressa na oralidade dos que contam a versão Mbyá. Por isso mesmo, como observa Bernardet, há a necessidade de múltiplos narradores, “que devem apelar às suas lembranças” (2004, p.56). A memória dos antigos é aquilo que o filme dispõe no presente para retomar o passado e conduzir o espectador por uma outra história. Mas trata-se sempre de uma palavra dita com vagar, lastreada pela experiência dos antigos, ao mesmo tempo, de materialidade frágil, precária.

Assim, Ariel e sua equipe cruzam fronteiras não em busca da emoção do desconhecido, mas no desejo de reencontro com o passado Guarani que permita entender o presente de seu povo pela revelação do que lhes é familiar. A cada lugar visitado surgem diálogos sobre a passagem dos antepassados por aquela região, ao mesmo tempo em que o universo mítico Guarani vai habitando o entorno e o interior de cada espaço percorrido.

Em Caraà, Rio Grande do Sul, eles passam por cachoeiras e atravessam um rio no meio da mata até chegarem à aldeia de Varzinha. No caminho, Ariel – presente no quadro – vai registrando com uma câmera as paisagens que lhe chamam a atenção. Na aldeia, encontram o velho Adolfo. A equipe de realizadores – Ariel, Patrícia e um terceiro membro – aparecem primeiro, de corpo inteiro, sentados em um banco, em um plano conjunto, mas não muito aberto, que os situa na frente da morada de Adolfo, que logo surge pelo fundo do quadro, adentrando a cena. Ele passa pelos três e senta-se num banquinho de madeira quase na altura do chão. A câmera enquadra-os num plano fixo, de modo a destacar a diagonal do quadro, tendo Adolfo mais próximo do dispositivo, em seguida os três realizadores e, mais ao fundo, uma anciã que adentra o quadro, saindo da mesma morada. Ariel está com uma câmera em seu colo e é o primeiro a falar, introduzindo amenidades ao encontro. Ele diz que a aldeia tem difícil acesso, o que os deixou can-

sados da caminhada. Eles ouvem do velho, sorridente, que ali só chegam aqueles com propósito firme. A conversa continua a respeito do clima e, entre um assunto e outro, às vezes guarda-se o silêncio, enquanto tomam chimarrão preparado pela anciã. Aos poucos, o filme vai revelando que aquela conversa inicial é um tempo de espera, de preparativo, para o momento das boas palavras, que tem o tempo certo para serem ditas pelos Guarani, expressa na fala de Adolfo, situando o espectador no mundo da aldeia:

Adolfo: “Daqui a pouco nossas palavras se iluminarão e poderemos conversar. Estou muito feliz por vocês terem vindo até aqui”.

O diálogo de Ariel com Adolfo passa, então, a ser mostrado pelo ponto de vista de duas câmeras. A primeira está com Ariel, a quem vemos na imagem posicionado em direção a Adolfo e interpelando-o. A câmera de Ariel enquadra Adolfo em plano próximo, realçando as expressões e marcas do rosto do ancião, mas que também deixa ver ao fundo uma plantação de milho. A segunda câmera situa espacialmente a conversa entre os dois e também mostra as outras pessoas da aldeia nos arredores daquela conversa.

Depois de falarem sobre a morte da avó de Ariel, cujo ritual de enterro é mostrado na sequência inicial do filme, o realizador interpela o velho índio sobre o costume dos antigos de caminhar. Adolfo responde que ele caminha na esperança de ver um sinal de Nhanderú, introduzindo pelas palavras, a dimensão mítica na *mise-en-scène*.

Adolfo: “Quero que Ele me mostre para onde ir. Eu quero ouvir as palavras Dele. Mas onde posso encontrar isso?”

**Imagens 1, 2, 3: O momento da palavra e o diálogo de Adolfo com Ariel mostrado por duas câmeras**



Fonte: Fotogramas do filme *Tava – a casa de pedra* (VNA, 2012).

Em seu texto clássico, Helène Clastres credita as migrações dos povos tupi-guarani à busca da imortalidade. Citando Álfred Métraux, a autora lembra que seus estudos já apontavam para esse movimento, a partir de mitos nativos que nada devem à cultura europeia. A Terra sem Males – *Yvy maraey* – era central no pensamento religioso dos tupis-guaranis e dirigia as práticas dessas nações indígenas, segundo Clastres (1978, p.56).

[...] esteve na origem de uma diferenciação nova, nascida do xamanismo, que viria a isolar uma categoria especial de xamã: os caraís, os homens-deuses cuja razão de ser era essencialmente promover o advento da Terra sem Mal. Pois a atividade dos homens-deuses não se limitava a discorrer sobre as maravilhas da terra eterna: propunham-se a conduzir os índios para ela.

Ao passo que os realizadores investigam sobre o significado das *tavas* no encontro com seus parentes, o espectador vai travando contato com o mundo Guarani e sua crença na Terra sem Males. Não há, entanto, qualquer sugestão de consenso entre os índios sobre o mito narrado. Por cada aldeia que a equipe percorre, as versões ganham novos contornos, nem sempre convergentes, e nunca apresentados na forma de uma totalidade. As falas, heterogêneas, deixam entrever mesclas da narrativa mítica com o processo histórico dos Guarani. Desse modo, aqueles que filmam compartilham o discurso contestador com aqueles que são filmados, fazendo do antecampo “um espaço de enunciação coletiva” (BRASIL, 2013, p. 16)

É, assim, que Ariel encontra seu avô, Dionísio, na Aldeia Tamanduá, em Misiones, na Argentina. Ainda é dia quando Ariel e outro membro da equipe chegam ao local e caminham em direção a uma das moradas. Dentro dela, Ariel conversa com uma senhora. Do lado de fora, vemos Dionísio enchendo um garrafão de água e depois se juntando aos dois, ao redor de uma fogueira para se aquecerem. O ambiente é iluminado somente pela luz natural que penetra o interior da morada por frestas da janela e pela porta entreaberta. A câmera enquadra os três juntos, sentados, tendo a fogueira à frente mostrada de relance, quando Dionísio se ajeitava para sentar ao lado da mulher e de Ariel. Primeiro conversam sobre o frio. A inserção do *close* de uma chaleira no fogo ao som da madeira ardendo em brasa é usada na montagem como efeito de passagem de tempo para que os personagens introduzam a conversa importante, resultante daquele encontro: a morada e sabedoria de *Nhanderú* e a chegada dos jesuítas na região. Na visão de Dionísio, as ruínas não tem significado espiritual para os Guarani, pois representam uma construção terrena dos jesuítas, aqueles que “enganaram” seus ancestrais.

Dionísio: “Eles enganavam os Guarani e pegavam suas netas. Quem não se deixava ensinar eles matavam. E os velhos que não prestavam para o trabalho eram mortos também. Foi assim na construção das ruínas no Paraguai, Brasil e Argentina. [...] Não gosto de padre”.

Assim, aquele que tem a função de filmar comunga com o sujeito filmado os interesses afins. A equipe Mbyá filma e ao mesmo tempo aprende sobre sua própria história, tornando o filme uma experiência reflexiva do ponto de vista da cultura indígena e ocidental. Ou seja, ao voltar o pensamento para sua história (a partir da história que foi projetada pelos brancos), os Mbyá pensam também, reversamente, a história do *outro*, o branco colonizador. Pensamento que

se apresenta e se experiencia por meio dos corpos e da fala, situados em locais e circunstâncias específicas. Ganham, portanto, o caráter de testemunho vinculado a um modo de vida. Acrescentemos ainda que, mais do que uma versão da história, trata-se de testemunhos encarnados nos corpos e vinculados a terra e a cosmologia.

Ainda no início de *Tava – a casa de pedra*, Patrícia e Ariel conversam com Mariano Aguirre sobre as ruínas das missões em São Miguel. Pouco antes, a cena anterior mostrara Mariano e Ariel em uma visita à pedreira de onde acreditam ter sido retirada as pedras que construíram o sítio arquitetônico de São Miguel das Missões. De volta à aldeia, eles continuam a conversa sobre a *Tava Mirim*. Mariano explica para Patrícia que seu avô não acreditava ser aquela construção a *Tava Sagrada*. Patrícia concorda e diz que seu avô, Kunhanpiru, costumava dizer a mesma coisa. Enquanto conversam, Patrícia trabalha a madeira produzindo um pequeno artesanato, sugerindo, quem sabe, para o espectador que na aldeia o ato de filmar não se separa de outras práticas do cotidiano. Ela quer saber mais sobre o que pensava o avô de Mariano.

Patrícia: “Mas o que seu avô falava?”

Mariano: “Chamava de outro jeito. Tava era Tava mesmo. Não é Tava Mirim é Tava Imperfeita. Tava Mirim a gente não vê porque não fica nessa terra. A Tava Mirim fica onde ficam os raios que nós vemos. Às vezes vemos por ali, às vezes por lá. Isso é Tava Mirim. [...]os seres que cuidam das tavas sabem como chamá-las. Estão em algum lugar por aí [...]”.

**Imagens 4 e 5: A conversa situada Dionísio e Ariel no interior da morada e de Patrícia e Mariano no pátio externo.**



Fonte: Fotograma do filme *Tava – a casa de pedra* (VNA, 2012).

No encontro dos realizadores com suas personagens, como neste trecho entre Patrícia e Mariano e nos outros já descritos, duas coisas parecem evidenciar-se no filme. A primeira revela a forma como a *mise-en-scène* é construída, baseada na conversação de seus personagens e na recusa ao modelo da entrevista. Isso resulta em uma cena mais familiar, que expõe a proximidade da relação entre personagens e dá visibilidade ao realizador em cena, na figura de Patrícia. Ela se faz personagem trazendo o antecampo para dentro da cena, operando um duplo efeito (BRASIL, 2013): o sujeito que filma, agora habitando a cena, ficcionaliza-se, fazendo sua autorrepresentação. Ao se expor na cena, Patrícia se posiciona internamente, alterando a relação de quem filma com quem é filmado. A cena é, assim, fendida ao abrigar uma relação situada entre mundo vivido e mundo fílmico. A história que Mariano conta sobre seus antepassados é também a história dos antepassados de Patrícia. Assim, eles comungam em cena os mesmos interesses. Mas, o cinema também os separa, já que para filmar é preciso distanciar-se da cena, conduzindo o percurso do filme.

A mesma comunhão é identificada entre Ariel e seu avô Dionísio. Dionísio também é cético em relação a qualquer significado sagrado das ruínas para os Guarani.

Dionísio: “Se elas fossem realmente a Tava Mirim os que construíram-nas estariam lá até hoje e nos levariam para morar com eles. Mas quando vamos lá vemos um lugar vazio. Só vemos uma grande construção de pedra que recebe muitas visitas. É somente o trabalho dos primeiros brancos que chegaram aqui”.

Uma segunda questão relaciona-se à dimensão, simultaneamente, mítica e histórica, que preenche a cena com traços do pensamento Guarani sobre sua cultura. Ela está presente no diálogo de Mariano com Patrícia – da mesma forma como habita as conversas entre os realizadores e os sujeitos filmados nas demais sequências do filme. Mas está presente também em indícios situados em gestos e olhares dos personagens em direção ao extracampo.

Desse modo, aquilo que está no plano espiritual muitas vezes adentra o quadro cinematográfico, trazendo, para o campo, elementos de um fora-de-campo amplo. Esse fora-de-campo amplo envolve o fora-de-campo imediato, aquele que é restrito ao que permanece fora do enquadramento, mas se mantém no plano diegético do filme. O fora-de-campo amplo é o que pode ser denominado de extracampo absoluto, ou seja, sugere “um conjunto não-visto, ao infinito” como aponta Deleuze (2009, p.34) de um entorno do quadro que é radical, manifestando uma presença “mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe, mas antes que insiste ou subsiste [...] fora do espaço e do tempo homogêneo”(DELEUZE, 2009, p.35).

Seguindo essa perspectiva, a conversação entre os sujeitos filmados expõe para o espectador as crenças Guarani que habitam sua cosmologia expressa, por exemplo, nas palavras, olhares e gestos de Mariano quando diz que a *Tava Mirim* está “onde ficam os raios que nós vemos, às vezes por ali, às vezes por lá”, ao mesmo tempo em que seu olhar, postura e gestos se dirigem para um lugar não apanhado no quadro e aberto ao extracampo. Nas palavras de Adolfo, quando da chegada da equipe na Aldeia Varzinha, anunciando o momento em que as palavras se iluminarão para o início da conversa sobre assuntos sagrados. Assim como em seu gesto de colocar o chapéu antes de começar a falar das coisas sagradas. E ainda nas palavras de Dionísio, quando explica sobre a *Tava Sagrada* não ser a ruína das missões.

Dionísio: “Os Nhanderú Mirim são coisas só nossas. Esses nomes só devem ser usados por nós. Eles têm sua morada no alto das florestas ancestrais, são várias as moradas de Nhanderú Mirim. Nas margens dos rios. Nesta terra que habitamos hoje ninguém alcançou a Terra Sagrada ainda. [...] ninguém chega à morada de Nhanderú de uma hora pra outra”.

Mas, ao mesmo tempo, as personagens falam de um processo histórico que envolve o encontro (e suas consequências) entre indígenas e brancos, no qual não se separa o mítico do conhecimento relativo ao passado. No diálogo entre Mariano e Patrícia, Mariano volta a se referir a chegada dos brancos à região, no período da colonização. “Quando os brancos chegaram já tinha gente em todos os lugares. Peru, Bolívia. Estavam ali e faziam suas casas de pedra”, diz Mariano. A fala de Mariano introduz a problematização da história indígena na América, cuja presença neste território sabe-se muito pouco.

Como afirma Manuela Carneiro da Cunha, “nem a origem, nem as cifras de população são seguras, muito menos o que realmente aconteceu” (CUNHA, 2012, p.11). A antropóloga observa que os estudos existentes são fragmentados, possibilitando o preenchimento de lacunas sobre o passado, mas insuficientes para a determinação de um quadro global sobre a presença indígena na América. De qualquer modo, a pesquisadora salienta a importância desses estudos para que não se caia na “ilusão do primitivismo”, de considerar esses povos como sociedades sem história, que teriam “parado no tempo” e se tornado testemunhas do passado das sociedades ocidentais.

Muito pelo contrário, Carneiro da Cunha desmistifica preconceitos sobre os povos indígenas, na medida em que afirma a existência de uma história que molda unidades e culturas novas, a partir de trajetórias compartilhadas, relações interétnicas, mesmo em casos da presença de grupos linguísticos diversos. A presença histórica faz-se notar, por exemplo, em casos de sociedades ditas “isoladas” que, na verdade, teriam origem em extratos foragidos de missões e do colonialismo, que se “retri-

balizaram” ou aderiram a grupos independentes, como os Mura, grupo amazônico estudado por Cunha. Em suma, o Brasil indígena é considerado pela autora como “fragmentos de um tecido social” formado de tramas complexas e abrangentes que cobria todo o nosso território. Longe de serem vistas hoje como produto da natureza, as sociedades indígenas possuem suas relações com o meio ambiente desde sempre “mediatizadas pela história” (CUNHA, 2012, p.14).

O longo diálogo entre Patrícia e Mariano parece ser definitivo para a perspectiva que o filme adota, no sentido de pôr em suspensão e em suspeita a versão historicamente reconhecida sobre a passagem dos jesuítas pela região.

Mariano: “Os padres faziam livros em Guarani. Como os livros que eles ainda usam hoje. Os padres fizeram isso para se passar por Jesus. Para que os índios adorassem o deus dos brancos”.

Patrícia: “Eles nos engaram”.

Mariano: “Eles não eram deuses. Não eram filhos de deus. Eles se chamavam de jesuítas. Mas eram só brancos mesmos”.

A cena expõe ainda algo que será confirmado nas sequências seguintes sobre a heterogeneidade das versões indígenas sobre presença das missões jesuíticas no sul do continente. Patrícia diz a Mariano que ainda hoje “os parentes dos que acreditaram nos padres contam a história de um jeito diferente dos que não acreditaram”.

A montagem do filme nos indica a parcela do grupo Guarani que ainda hoje demonstra influências do catolicismo na formulação da sua versão do significado da *tava*. Na Aldeia Cantagalo, em Porto Alegre, encontram o velho *karaí*, Augusto para quem os jesuítas eram a representação de *Nhanderú Mirim*. Ele conta que eram seres iluminados, semideuses: “para os brancos são jesuítas, para nós são aqueles que alcançaram a Terra sem Males”, afirma Augusto, que atribui a esses seres a construção das *tavas*, enquanto esperavam e meditavam para alcançar a Terra Sagrada

dos Guarani. Essa diferença nos modos de narrar seu passado mítico pode ser entendida como uma apropriação reversa da passagem dos jesuítas na região, fundindo o catolicismo às crenças dos Guarani.

As palavras de Augusto refletem as consequências de séculos de convívio com os colonizadores e, em especial, a presença dos jesuítas na região. A ideia de “reduzir os índios à vida civilizada”<sup>6</sup> concentrou diferentes etnias nas missões – também chamadas reduções – controladas por padres católicos. Estes firmaram acordos com lideranças indígenas, mas sofreram a oposição dos xamãs “que resistiram à evangelização” (LITAIF, 2004, p.18). Isso implica num embate do mundo espiritual Guarani com a visão cristã de mundo que aparece no filme por meio dos diferentes olhares dos próprios Guarani sobre sua cultura, ora repelindo a influência cristã, ora produzindo amálgamas entre a história e a religião dos brancos e as narrativas e crenças dos nativos.

Ao se referir a esse período histórico, Litaiff observa que muitos índios se renderam ao carisma dos jesuítas, vistos como poderosos xamãs que dispunham de novos costumes. Segundo o autor, “os índios acreditavam nos poderes sobrenaturais desses novos xamãs, assim como os próprios jesuítas acreditavam ter esses poderes” (LITAIF, 2004, p. 19).

Os Mbya chamam de Kesuita ou Nhanderu Mirim a esses antigos Jesuítas das Missões, por associação a Kuaray-Ru-Ete, divindade solar, o irmão mais velho de Jacy, a lua, segundo o Mito dos Irmãos, aquele que leva aos Guarani os princípios de sua cultura.

Assim, a crença de Augusto, exposta no filme, é a negação dos jesuítas como padres e sua convicção na existência de *Nhanderú Mirim*. O mesmo pensamento é compartilhado por sua companheira, Florentina, para quem as *tavas* foram deixadas para os Mbyá como símbolo para que possam construir

---

<sup>6</sup> Kem, A. A. (1982) *apud* Litaiff (2004).

aldeias e plantações, mas que as terras estão sendo apossadas cada vez mais pelos brancos. Há ali uma passagem entre a dimensão espiritual e aquela do mundo vivido. Litaiff afirma que os Guarani conseguiram sobreviver mantendo aspectos importantes de sua cultura e sociedade. Houve uma intensificação das migrações dessa etnia no século XX, especificamente do Paraguai, Argentina e interior do Brasil – habitados há séculos por esse povo – em direção à costa sul e sudeste do Brasil. Esse deslocamento seria uma busca para reaver as terras que habitavam até a ocupação portuguesa e de alcançar a Terra sem Males, paraíso localizado além mar. Desse modo, a filmografia dos Mbyá-Guarani aparece como a elaboração de uma cosmologia e como instrumento de uma luta que é também política: trata-se de rever a história e conferir testemunho e visibilidade para assegurar a posse das terras que foram historicamente ocupadas pelos Guarani.

Assim, ao se voltar para as aldeias entre o Brasil e a Argentina, *Tava – a casa de pedra* retoma a perspectiva de uma comunidade Guarani. Se existe um território que pertence a essa etnia ele não se restringe aos limites geográficos impostos pelo homem branco, pois a relação do Guarani com a terra não compartilha o mesmo entendimento do colonizador. Nesse sentido, lutar pelo território tem um escopo local e ao mesmo tempo transnacional.

Nesse sentido, percebemos que a ideia da caminhada passa de uma dimensão espiritual que envolve o povo Guarani – a busca da Terra sem Males - para o plano do mundo histórico, geopolítico – a luta pela recuperação do território Guarani. Podemos pensar, então, que é a busca de algo na dimensão da transcendência do povo Guarani, ligada ao espírito, que impulsiona aquilo que constitui o sujeito e dele não se separa constituindo sua imanência. Ou seja, é preciso caminhar em busca de um sinal de *Nhanderú* que conduza esse sujeito à Terra Sagrada, ao mesmo tempo em que esta só será alcançada se o povo Guarani tiver assegurado o seu território por onde possa continuar sua caminhada ao encontro de *Nhanderú*.

O filme toma, ainda, a caminhada num sentido de deslocamento entre culturas. Ao realizar *Tava – a casa de pedra* para pensar a cultura Guarani expõe-se a relação com o branco construída desde a colonização. Assim, o filme opera em mão dupla: pensando a cultura Guarani pensa-se a cultura do branco e ao pensar a cultura do branco pensa-se a cultura indígena. Movimentos que se dão vinculados a um modo de vida, a uma perspectiva de mundo, na qual a conversação em torno da história, permeada e transformada pelo mito, ganha natureza de testemunho. Reside aí, em alguma medida, sua reversibilidade nos termos de Roy Wagner. O filme é uma maneira dos Mbyá se expressarem sobre algo que eles não separam de suas próprias vidas, de modo que consideremos o fazer cinematográfico indígena como uma operação de reflexividade sobre si e sobre o *outro*, estabelecendo paridade entre o pensamento Guarani e o pensamento ocidental. Dessa forma, *Tava – a casa de pedra* é também uma percepção política de que os Guarani são sujeitos de sua consciência histórica, mostrando, por meio da oralidade e do testemunho, aspectos de sua pragmática.

Para Chamorro essas noções, aparentemente contraditórias, encobriram a verdadeira experiência indígena do sagrado durante os séculos XVI, XVII e XVIII, visto que não há registros significativos “nem nos léxicos escritos pelos missionários na língua indígena, nem nas crônicas da época colonial” (CHAMORRO, 2008, p.121). Havia, segundo a autora, uma preocupação de mostrar o “caráter civilizável” do indígena e para isso partia-se de um processo associativo entre a língua indígena e um termo considerado idêntico na linguagem ocidental, o que mais tarde foi considerado pelos pesquisadores como uma “aventura semântica”.

Feitas essas observações, a autora descreve sua percepção sobre a visão contemporânea dos Guarani acerca da espiritualidade. Não cabe aqui um relato extenso sobre os elementos simbólicos e míticos da pesquisa. Preferimos nos deter naquilo que, apontado por ela, possui de alguma forma expressão no filme analisado. Mas o que nos parece fundamental no estudo

de Chamorro diz respeito a uma concepção divina enraizada no modo de vida Guarani, “centrada no conceito palavra-alma”, indispensável para o entendimento de seu sistema religioso.

Na cosmologia guarani, como se sabe, ayvu ou ñe’ẽ é essa alma de origem divina e, como tal, está destinada a desenvolver-se até alcançar sua plenitude. É como se as pessoas só pudessem existir segundo sua própria substância, procurando incessantemente restaurar sua relação original com as divindades. E o mais importante de toda essa psicologia teológica é, como diz Melià, a “convicção de que a alma não é dada completamente feita, mas se faz com a vida do homem [da pessoa] e o modo como se faz é seu dizer-se; a história da alma guarani é a história de sua palavra, a série de palavras que formam o hino de sua vida” (MELIÀ, 1989, p. 311 apud CHAMORRO, 2008, p. 136/137).

Para os Guarani, a palavra estaria relacionada à busca pela perfeição. Por isso sua educação baseia-se na palavra e pela palavra. A escuta constitui um momento importante do aprendizado com os mais velhos, pois todos os momentos decisivos da vida ligam-se a uma “palavra-alma” – concepção, nascimento, nomeação, iniciação, paternidade, maternidade, velhice e morte. As palavras são recebidas “dos de cima” por meio dos sonhos e não podem ser aprendidas na escola. É o líder religioso quem deve encontrar o nome da pessoa por meio de orações e inspiração a partir do lugar espiritual de onde vem. O nome é uma “palavra/alma” que rege o indivíduo e o insere no convívio social entre seres humanos e com o meio ambiente, ou seja, no mundo guarani.

Desse modo, podemos pensar que a estrutura da *mise-en-scène* dos filmes, caracterizada pela conversação, permite a apreensão de traços cosmológicos da cultura Mbyá por meio das palavras situadas: na pedreira de São Miguel das Missões, os Mbyá refazem o caminho percorrido pelos antepassados e conversam sobre a retirada das pedras para a construção das

*tavas*; nos pátios das aldeias, em frente das moradas ou dentro delas refletem sobre o sentido das *tavas*.

Por último, observemos que o filme *Tava – a casa de pedra* não se encerra em si mesmo. Há uma intenção que é maior e que diz respeito a uma causa: o reconhecimento da existência de um povo. Assim, a feitura do filme não objetiva simplesmente contar uma história de um ponto de vista não narrado anteriormente, mas aparenta ter uma dimensão mais abrangente. O filme constitui-se como um documento que revela outra narrativa histórica sobre a presença dos Guarani no continente sul-americano, de forma que os sujeitos filmados contam histórias relacionadas com situações que estão vivenciando. A estrada gera o encontro, mas não é o encontro com a alteridade. Filma-se o indígena (ainda que este se mostre múltiplo, heterogêneo, irreduzível ao uno) na esperança de que o trabalho constitua-se como instrumento de valoração da memória Guarani e de reconhecimento perante o *outro*.

Nesse sentido, Manuela Carneiro da Cunha nos lembra que os índios foram agentes políticos importantes da sua própria história, tanto pelas alianças que fizeram com brancos como com outras nações indígenas para resguardo de seus interesses. Essa percepção de política e consciência histórica, nas quais os indígenas se colocam como sujeitos e não vítimas parecem ser costumeiras entre os povos originários. A pesquisadora identifica nesse posicionamento dois eventos significativos que na visão das sociedades indígenas seriam frutos de seu protagonismo: a gênese do homem branco e a iniciativa do contato.

A percepção de uma política e de uma consciência histórica em que os índios são sujeitos e não vítimas só é nova eventualmente para nós. Para os índios ela parece ser costumeira e é significativo que dois eventos fundamentais – a gênese do homem branco e a iniciativa do contato – sejam frequentemente apreendidos nas sociedades indígenas como produto de sua própria ação ou vontade. Assim, que nas mitologias a gênese do homem branco difere-se de outros “estrangeiros”, segundo a autora, porque introduz além da alteridade uma diferenciação tecnológica e

de poder. Dessa forma, o homem branco pode aparecer no mito como um “mutante indígena” que surgiu do próprio grupo. Em relação à desigualdade tecnológica, ela está associada a utensílios e às armas que foram dadas aos brancos e que no mito deriva de uma escolha que foi dada aos índios. “Eles poderiam ter escolhido ou se apropriado desses recursos, mas fizeram uma escolha equivocada” (CUNHA, 2012, p.24). Nesse sentido, as mitologias mostram o relacionamento com os brancos sempre como ações que envolveram opções dentre as quais se incluem a espada de ferro ou a de madeira, a cuia ou o prato etc.

Para Manuela Carneiro da Cunha, seja nas narrações míticas como no mundo vivido, a opção foi dada aos índios, “que não são vítimas de uma fatalidade mas agentes de seu destino” (CUNHA, 2012, p.25), mesmo quando a escolha lhes trouxe desvantagens. “Mas fica salva a dignidade de terem moldado a própria história” (p.25), observa a autora.

Da mesma forma, no filme *Tava – a casa de pedra* aparecem indícios desse pensamento próprio e que reconstrói a história do ponto de vista dos Guarani. O mais importante, nos parece, refere-se à luta dos indígenas na Guerra Guaranítica e a representação que fazem da liderança de Sepé Tiaruju, o guardião dos Guarani. As falas constroem um discurso no qual o líder indígena revela-se inteligente e sagaz para escapar de seus inimigos. Pela visão dos narradores, Sepé não teria morrido, atingido por fogo espanhol, mas enganado seus combatentes indo ao encontro de *Nhanderú*. Nesse aspecto, é como se o filme tomasse o atemporal como temporal, inserindo a cosmologia na história e a história na cosmologia. É assim que, para Adolfo, o combatente *karaí* “entrou por debaixo da terra e seguiu até o Paraguai” onde construiu sua *Tava* e depois foi para a morada de *Nhanderú*. Mariano Aguirre diz que Sepé não deixou seu corpo na terra porque ele não morreu.

Mariano: “Ele levou seu corpo com ele, só os brancos não sabem. Os brancos pensam que mataram Sepé, mas ele fingiu de morto para enganar os brancos”.

**Imagem 6: A caminhada com dimensões míticas no local da Batalha de Caiboaté (Rio Grande do Sul)**



Fonte: Fotograma do filme *Tava – a casa de pedra* (VNA, 2012).

Assim, o filme expressa pela caminhada um deslocamento do próprio referencial histórico por meio de gestos e palavras dos sujeitos filmados que contestam o estabelecido e devolvem aos Guarani o domínio de seus destinos.

Disso é emblemática a sequência final com a presença dos descendentes ao local da Batalha de Caiboaté, em São Gabriel, no Rio Grande do Sul. Ali, centenas de Guarani se reúnem não em deferência à cruz – símbolo da religiosidade cristã erguido no alto do morro – mas para que a lembrança dos antepassados seja tomada como referência de uma luta que continua viva, como expressam as palavras daqueles que ali se encontram e reafirmam o desejo por seu território. É nesse clima de união étnica que a música volta a envolver o ambiente fílmico, de modo a sugerir uma caminhada com dimensões míticas, numa terra que já pertenceu aos Guarani. É ali que o grupo volta a reverenciar *Nhamandú*, o irmão sol, na crença do fortalecimento do espírito de todos. É ali, também, que a cami-

nhada adquire o sentido da busca pela Terra sem Males, crença que continua guiando as andanças do povo Guarani, como se o filme fosse, então, o espaço dessa busca e desse encontro entre comunidades dispersas geograficamente. O reencontro os une como uma nação que, dispersada pela história, se abriga agora no filme como uma comunidade ao mesmo tempo histórica, mítica e fílmica. Assim, o filme revela a saga de um povo que continua a caminhada de seus ancestrais, deixando em aberto o que o destino reserva aos Guarani.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011.

AUMONT, Jacques. *O Olhar interminável*. 2. ed., São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

BRASIL, André. *Formas do Antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo*. Trabalho apresentado ao GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013.

\_\_\_\_\_. Lascas do Extracampo. Belo Horizonte: In: *Revista Devires – Dossiês Cinema Brasileiro: Engajamentos no Presente II* v. 9 n. 1. 2012. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, v. 5, n. 2, jul./dez. 2008, p. 98-125.

CHAMORRO, Graciela. *Terra Madura Yvy Araguayje: Fundamento da Palavra Guarani*. Dourados, MS: UFGD, 2008.

CLASTRES, Hélène. *Terra sem Mal*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

CUNHA, Manuela Carneiro. *Índios no Brasil: história, direito e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

\_\_\_\_\_. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução Souza Dias. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2009.

LADERMAN, David. *Driving visions: exploring the road movies*. EUA, Austin: University Texas Press, 2002.

LITAIFF, Aldo. *Os filhos do sol: mitos e práticas dos índios Mbya-Guarani do litoral brasileiro*. Campo Grande, MS: Revista Tellus, ano 4, n.6, p.15-30, abril 2004.

\_\_\_\_\_. *As divinas palavras: identidade étnica dos Guarani-Mbyá*. Florianópolis, SC: Ed. Da UFSC, 1996.

PAIVA, Samuel. *Gêneses do gênero road movie*. São Paulo: Revista Significação, no. 36, 2011.

SZTUTMAN, Renato (Org.). *Encontros – Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

\_\_\_\_\_. *A utopia reversa de Jean Rouch: de Os Mestres Loucos a Petit à petit*. In: Revista Devires v.6 n.1 UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. SZTUTMAN, R. (Org.) *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro :Azougue, 2008.

\_\_\_\_\_. *O nativo relativo*. Revista Mana. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS-Museu Nacional, 2002.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.







# COMUNICAÇÃO E CULTURA: DIMENSÃO PEDAGÓGICA DAS NARRATIVAS INDÍGENAS EM AUDIOVISUAL

*Naine Terena de Jesus<sup>1</sup>*  
*Benedito Diélcio Moreira<sup>2</sup>*

A comunicação e a cultura sempre estiveram juntas. Apesar disso, trilham caminhos distintos, claramente delimitados, mas sempre se encontram; parecem se confundir, como se uma representasse a outra. Caune (2014) discute esse tipo de acasalamento, tido por ele como estranho: “uma não caminha nem se explica sem a outra” (CAUNE, 2014, p.08). Para representar essa relação em que uma se torna a outra sem que uma se veja pela outra atravessada, o autor traz a representação de uma figura geométrica conhecida como *fita de Möbius*<sup>3</sup>, em que imperceptivelmente saímos de uma face e nos vemos na outra.

Ao buscarmos a história da humanidade vamos encontrar grupos e sociedades em tempo e espaços únicos, construindo e propagando suas culturas nos ritos e tecnologias de cada época e lugar. Ao tempo em que a cultura se constrói também pela comunicação, esta se materializa como tal na própria expressão da cultura. Antes da Internet, da televisão, do cinema e da fotografia, até mesmo da palavra escrita, imagens fixas em cavernas e totens - estes ao mesmo tempo expressões de uma cultura e meios de comunicação - e sons articulados em dialetos, traços

---

1 Docente na Faculdade Católica de Mato Grosso, atua na Oráculo comunicação, educação e cultura, onde atua com pesquisas, docência em cursos livres, comunicação e execução de projetos.

2 Professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT.

3 Objeto de estudo de August Ferdinand Möbius, na fita que leva o nome do estudioso caminha-se na superfície externa e, em dado momento, o caminhante se vê na superfície interna. Veja este movimento em: <<http://profs.if.uff.br/tjpp/blog/entradas/encotrada-a-equacao-para-a-faixa-de-moebius>>.

de uma cultura edificada, propagada e reconstruída pela comunicação oral, já indicavam que tanto as práticas culturais quanto as de comunicação são práticas socialmente construídas.

Os meios de comunicação, todos eles, assim como seus conteúdos, são utilizados na construção de mundos, são discursos da cultura: de um desenho a uma máscara; de um conjunto de sons em um ritual a uma melodia; de uma pintura barroca a uma imagem na minúscula tela de um celular; de um provérbio popular a slogans publicitários, ou do editorial de um jornal à trama de uma telenovela, por exemplo.

No mundo contemporâneo, assistimos desde o início do século 20, timidamente em sua fase inicial, até alcançar a sua força avassaladora nos anos de 1960 em diante, no que foi então chamado de cultura das massas, uma eficiente indústria cultural, no dizer dos frankfurtianos, em que essa “estranha” conexão entre cultura e comunicação se mostrou tão evidente. Ao mesmo tempo em que a cultura de massa se industrializava e sufocava manifestações culturais tradicionais, surgiam movimentos de valorização de culturas locais, cujas estratégias de valorização estavam e estão centradas, sobretudo, em ferramentas de comunicação. A recente valorização da produção audiovisual entre os indígenas brasileiros é um exemplo.

Os modos como a cultura é transmitida também se constituem em elementos da cultura. Nos tempos da “Cultura da Convergência” (JENKINS, 2008), da “Cultura da Participação” (SHIRKY, 2011) e da Conexão (JENKINS, GREEN, FORD, 2014) a imagem em movimento e o trabalho colaborativo em rede, por exemplo, se constituem como traços de uma cultura que se realiza nas práticas sociais de utilização de tecnologias móveis que contém, em um só parêntese, todas as possibilidades midiáticas possíveis. “Se a cultura é um acontecimento social, não existe cultura a não ser quando manifestada, transmitida e vivenciada pelo indivíduo” (CAUNE, 2014, p.02). As comunidades indígenas, como de resto todos os agrupamentos sociais ao longo da história, tiveram e tem os seus modos de viver e de transmitir suas culturas. Lançar hoje mão de aparatos digitais e eletrônicos de comunicação para documentar suas histórias e

culturas é tanto um esforço de preservação e propagação, como de intervenção na própria cultura.

Há hoje, inegavelmente, uma presença marcante da imagem tecnicamente construída. Martin-Barbero e Rey (2004) tratam esse avanço da importância do olhar no campo da recepção como uma espécie de “batalha cultural”. No entendimento de Debray (1994), um modo de ver resulta de um modo de pensar, que por sua vez expressa uma expectativa no olhar. Essa cultura do olhar, de ver os diferentes mundos assentados em fotografias e audiovisuais, faz das narrativas audiovisuais, principalmente, uma arena estratégica de confrontos simbólicos. Deste embate os indígenas também querem participar, não apenas como figurantes e fornecedores de histórias para documentaristas, pesquisadores e cineastas, mas como atores e produtores audiovisuais de sua própria existência.

Neste texto, a partir de dois estudos em comunidades indígenas da região Centro-Oeste, são discutidos os esforços de professores do povo Terena para conciliar a preservação de sua cultura e conscientização de seus jovens quanto aos embates de sobrevivência e manutenção de sua identidade, usando para isso ferramentas de educomunicação, e sobre a produção colaborativa de vídeos planejados e produzidos pelos próprios indígenas.

### **“Já me transformei em imagem” - Dimensão pedagógica das narrativas indígenas através do audiovisual**

De acordo com a pesquisa Tic's – tecnologias de informação e comunicação nos processos educativos entre os povos indígenas de Mato Grosso, realizada entre os anos de 2015-2016, durante o estágio pós-doutoral desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGE), Jesus (2016) realizou uma etnografia virtual, em que identificou a produção de 15 realizadores indígenas no Estado de Mato Grosso.

**Tabela: Levantamento da presença indígena na Internet e produção de Mídias - outubro de 2014**

REALIZADORES AUDIOVISUAL			
NOME	AÇÃO	INDIVIDUAL E COLETIVO	POVO
PATURI PANARÁ	Kiarâsâ Yô Sâty, O amendoim da cutia, 2005 / 51min. / Panará	Projeto de formação	Panará
KOMOI PANARÁ	Kiarâsâ Yô Sâty, O amendoim da cutia, 2005 / 51min. / Panará Prîara Jô, Depois do ovo, a guerra, 2008 / 15min.	Projeto de formação	Panará
YAIKU SUYA	A história do monstro Khátpy, 2009 / 4min. A história do monstro Khátpy, 2009 / 4min. Kisêdjê AMTÔ, A Festa do Rato, 2010 / 34min Filmando Khátpy, 2011 / 11min. TXÊJKHÔ KHÂM MBY, Mulheres Guerreiras, 2011 / 12min. KUIHI IKUGÛ, Os Kuikuro se apresentam, 2007 / 7min. / Kuikuro	Projeto de formação	Suyá
KOKOYAMARATXI SUYA	A história do monstro Khátpy, 2009 / 4min. / Kisêdjê AMTÔ, A Festa do Rato, 2010 / 34min. Filmando Khátpy 2011 / 11min. TXÊJKHÔ KHÂM MBY, Mulheres Guerreiras, 2011 / 12min.	Projeto de formação	Suyá
KAMBRINTI SUYA	A história do monstro Khátpy, 2009 / 4min. A história do monstro Khátpy, 2009 / 4min. Kisêdjê AMTÔ, A Festa do Rato, 2010 / 34min. Filmando Khátpy, 2011 / 11min TXÊJKHÔ KHÂM MBY, Mulheres Guerreiras, 2011 / 12min.	Projeto de formação	Suyá
KAMIKIA P.T. KISEDJE	A história do monstro Khátpy, 2009 / 4min. AMTÔ, A Festa do Rato, 2010 / 34min. Filmando Khátpy, 2011 / 11min KÍSÊDJÊ RO SUJARENI, Os Kisêdjê contam a sua história, 2011 / 20min. Carta Kisêdjê para a RIO+20 AMNE ADJI PAPERÉ MBA, 2012 / 11min. Wotko e Kokotxi, uma história tapayuna", 2013	Projeto de formação	Suyá
WHINTI SUYÁ	A história do monstro Khátpy, 2009 / 4min. Kisêdjê AMTÔ, A Festa do Rato 2010 / 34min. Filmando Khátpy, 2011 / 11min. KÍSÊDJÊ RO SUJARENI, Os Kisêdjê contam a sua história, 2011 / 20min. SOS Rio Xingu, 1995 / 33min.	Projeto de formação	Suyá

TAKUMÃ KUIKURO	Espero que vocês gostem destes filmes, 2007 / 10min. Imbé Gikegü, Cheiro de pequi, 2006 / 36min. Nguné Elü, O dia em que a lua menstruou 2004 / 28min. Eu já virei espírito, 2013 / 18min. Kuikuro Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera, 2007 / 17min. KIDENE - Academia Kuikuro	Projeto de formação	Kuikuro
DIVINO TSEREWAHÚ	Daritizé, Aprendiz de curador, 2003 / 35min. Heparí Idub'rada, Obrigado Irmão, 1998 / 17min. PI'ÕNHITSI, Mulheres Xavante sem Nome, 2009 / 56min. TSÕ'REHIPĀRI, Sangradouro, 2009 / 28min. Vamos à luta!, 2002 / 18m. Wai'á Rini, O poder do sonho, 2001 / 48min. Wapté Mnhõñ, Iniciação do Jovem Xavante, 1999 / 56min. O Mestre e o Divino, 2015	Projeto de formação	Xavante
MARICÁ KUIKURO	Imbé Gikegü, Cheiro de pequi, 2006 / 36min. Nguné Elü, O dia em que a lua menstruou, 2004 / 28min.	Projeto de formação	Kuikuro
NATUYU YUWIPO TXICÃO	MARANGMOTXÍNGMO MĪRANG Das crianças Ikpeng para o mundo, 2001 / 35min. Moyngo, O Sonho de Maragareum, 2000 / 42min.	Projeto de formação	Ikpeng
KUMARÉ IKPENG	MARANGMOTXÍNGMO MĪRANG Das crianças Ikpeng para o mundo, 2001 / 35min. Moyngo, O Sonho de Maragareum, 2000 / 42min.	Projeto de formação	Ikpeng
KARANÉ IKPENG	MARANGMOTXÍNGMO MĪRANG Das crianças Ikpeng para o mundo, 2001 / 35min. Moyngo, O Sonho de Maragareum, 2000 / 42min. Pirinop - Meu Primeiro Contato,	Projeto de formação	Ikpeng
CAIMI WAIASSÉ	Tem que ser Curioso - (1996), 16mins Depoimento de um cinegrafista Xavante sobre sua iniciação ao vídeo, da aldeia de Pimentel Barbosa-MT, para o mundo. Com Vincent Carelli e Estevão Tutu Nunes, no Centro de Trabalho Indigenista - CTI, projeto Video nas Aldeias. São Paulo-SP. Programa de Índio -TV Universidade de Mato Grosso. Waptémnhõñ-Iniciação do Jovem Xavante, (1999), 56min. DASADAWA WEDA-SAÚDE bucal/ Vídeo Educativo Xavante, (2001), 30min. Associação dos Xavante de Pimentel Barbosa-AXPB/ Vídeo nas Aldeias/ Colgate Palmolive, uma divisão Kolynos do Brasil- Departamento de Relações Profissionais e Serviços Educacionais. São Paulo-SP. RITO DE PASSAGEM-CANTO E DANÇA RITUAL INDÍGENA", 52min, (2005) história do projeto Rito de Passagem, trechos das apresentações nas cidades e aldeias. São Paulo-SP.	Projeto de formação - Universidades	

CAIMI WAIASSÉ	<p>MUE-PREMIERE MÉLOPÉE” - Undiscours de Sereburãaccompagnés d’unrêve de Waehipo/ Unspectacle de Jean Lambert-wild&amp; Jean-Luc Therminarias, COOPÉRATIVE 326 e a comunidade Xavante/ Etenhiritipa, no “59ª Festival D’Avignon”, Chateau de Saumane-França. Intercâmbio/ apresentação teatral, (2005).</p> <p>DARINI-Iniciação Espiritual Xavante, 46min (2005). Associação Nossa Tribo e Associação Xavante de Pimentel Barbosa-AXPB. São Paulo-SP.</p> <p>Oi’ó- Luta dos meninos, 26 min, (2008). Associação Xavante Etenhiritipa-AXE e Associação Nossa Tribo, São Paulo-SP.</p> <p>“Pi’ôHöimanazé-A mulher Xavante em sua Arte (2008). Associação Xavante Etenhiritipa-AXE/ A2.0 Produções Artísticas. São Paulo-SP.</p> <p>Cinegrafista indígena do filme, “A Trama do Olhar”, 52min. Glória Albuês. Lançado no Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá-MT.</p> <p>Ô tede’wa- Os Donos da Água-Conflito e colaboração pela proteção dos rios, 34 min/DUEÑOS DEL AGUA/ OWNERS OF THE WATER: CONFLINT &amp; COLLABORATION OVER RIVERS(2009), IOWA-USA. “NATIVE AMERICAN FILM+VIDEO FESTIVAL/ Smithsonian-National Museum of the American Indian.New York-NY, USA.</p> <p>A’uwêUptabi-O Povo Verdadeiro, 32min. Associação dos Xavante de Pimentel Barbosa-AXPB/ Núcleo de Cultura Indígena-NCI. São Paulo-SP.</p> <p>Pré-produção na aldeia Pimentel Barbosa, para gravar músicas Xavante, para o CD-Sepultura-ROOTS/ Roadrunner. Associação dos Xavante de Pimentel Barbosa-AXPB. TI. Pimentel Barbosa. Canarana-MT.</p> <p>Pré-produção na aldeia Pimentel Barbosa, para gravar músicas Xavante, para o CD-Etenhiritipa-Cantos Da Tradição Xavante. Associação dos Xavante de Pimentel Barbosa-AXPB. TI. Pimentel Barbosa. Canarana-MT.</p>	Projeto de formação - Universidades	
KARANÉ IKPENG	Pirinop – Meu Primeiro Contato	Projeto de formação	ikpeng
COLETIVO XINGUANO	Nossa casa, uma vida	Projeto de formação	Xavante
WISIO KAYABI	A História da Cutia e do Macaco	Projeto de formação	Kayabi
JOAO KAYOLI	Vende-se pequi filme	Coletivo Opan/ Manoki	Manoki

Neste contexto verificou-se, também, pelo menos quatro Festivais de Cinema indígena no país, além de diversos vídeos realizados por meio de parcerias entre indígenas e não indígenas no Brasil<sup>4</sup>, o que reflete a expansão da produção com temática e realizada por indígenas em cenário nacional.

Esta conjuntura nos leva a perceber que o audiovisual corrobora e assume uma função de extrema importância para os indígenas, principalmente pelo fato de romper com os limites geográficos e ser um portador de informações, proporcionando a dimensão pedagógica do audiovisual indígena. Como dimensão pedagógica, adotamos a proposição de que o cinema se emancipa de sua função ritual, de unicidade, de obra de arte única, para alcançar sua exposição total, possível devido as tecnologias de reprodução, como afirma Benjamin ao dizer que “à medida que a obra de arte se emancipa de seu ritual, aumentam as ocasiões para que ela seja exposta” (BENJAMIN, 1994, p. 175). Neste enfoque, entendemos que o cinema tem o papel de ampliar o acesso às informações e levar até os espectadores a imagem do indígena a partir do próprio indígena ou, ainda, emprestando de Benjamin:

[...] O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo graças a esse aparelho. (...) Aqui intervém a câmara com [...] suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre [...] a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1996c, p. 189-190).

Por meio das projeções cinematográficas as fronteiras geográficas são rompidas e a expressão de pensamentos, modos de vida e saberes, alcançam regiões mais distantes de seu *lôcus*

---

4 Parcerias na direção e produção de roteiros.

(HALL, 2002), virtualizando uma pessoa ou coletividade (LÉVI, 2005), proporcionando a possibilidade de se autorrepresentar.

A autorrepresentação dos indígenas a partir do audiovisual, de acordo com a pesquisa de pós-doutorado aqui citada, tem a potência de articular informações sem a mediação do jornalismo formal, a partir de pautas de interesses próprios, criando o que Henn (2013) nomina como cyberacontencimento (HENN, 2013). Dessa forma, podemos dividir as produções localizadas, de acordo com as seguintes temáticas: 1. Vídeos de registro ritual; 2. Vídeos de registro cotidiano; 3. Vídeos de militância; 4. Vídeos de narrativas de gênero.

Nesse contexto, a etnografia virtual realizada nos apresenta iniciativas de capacitação em audiovisual para povos indígenas, datando seu início na década de 1980 com o projeto Vídeo nas Aldeias. A partir daí, outras iniciativas foram instituídas, adentrando também no contexto das escolas indígenas, foco da próxima parte deste texto.

### **Educomunicadores indígenas: protagonismo de professores e alunos indígenas na Escola indígena Lutuma Dias**

A Escola municipal indígena Lutuma Dias, do povo Terena, está localizada na aldeia Limão Verde, a 18 km do município de Aquidauana, em Mato Grosso do Sul. Esta escola se constituiu como espaço de pesquisa de campo para um estudo de doutorado, voltado para a averiguação de processos educacionais desenvolvidos por professores desta unidade escolar. A proposição da pesquisa surgiu após a problematização realizada por um ancião da comunidade, em entrevista concedida à pesquisadora Naine Terena, em 2006, em que ele afirmava que achava importante ter uma gravação de sua memória para deixar na escola, pois assim não seria mais necessário que os estudantes o procurassem em sua residência (caderno de campo, Isac Dias, 2006).

Passados quatro anos da entrevista realizada com Isac Dias, a pesquisadora retornou a esta unidade escolar (2010), onde foram entrevistados 15 educadores e realizada observação de campo, num período de dois anos, para averiguar se, de fato, os estudantes estariam acessando algum recurso de tecnologias de comunicação e informação<sup>5</sup> para o aprendizado da cultura e história Terena, como propôs Isaac, e se o Projeto Político Pedagógico estava sendo colocado em prática<sup>6</sup>.

Para abarcar o campo da educação/comunicação, nesta problematização foram buscados os conceitos aplicados à comunicação. Com base no estudo proposto por este campo de teorização, averiguou-se que as ações realizadas pelo corpo docente e alunos da escola eram desenvolvidas de forma mais intuitiva do que metodológica, diferenciando-se dos processos que envolvem o método educ comunicativo de trabalho:

A educ comunicação enquanto teia de relações (ecossistema) inclusivas, democráticas e criativas – não emerge espontaneamente num dado ambiente. Precisa ser construída intencionalmente. Existem obstáculos que tem de ser enfrentados e vencidos. O Obstáculo maior e, na verdade, a resistência as mudanças nos processos de relacionamento no interior de boa parte dos ambientes educativos, reforçada, por outro lado, pelo modelo disponível de comunicação vigente, que prioriza, de igual forma, a mesma perspectiva hegemonicamente verticalista na relação entre o emissor e o receptor. (SOARES, 2011 pag. 37).

No contexto da Escola Indígena Lutuma Dias, as ações dos educadores aconteciam de forma aleatória e individual, daí a importância de se analisar a produção que vinha até então sendo realizada e considerar a atuação dos professores na constituição de métodos e mecanismos de desenvolvimento de am-

5 Considerando as TICs - computadores, redes sociais, internet, telefone celular etc.

6 O Projeto Político Pedagógico da escola Lutuma Dias trazia em seu conteúdo diversas passagens que se relacionavam ao uso das TICs no currículo da Escola.

biente educacional para escolas indígenas. Aqui, trazemos experiências obtidas durante as oficinas de capacitação de docentes e a atuação dos mesmos na sala de aula, após as oficinas.

Embora não estejamos enquadrando a experiência 'Lutuma Dias' no conceito de educação, utilizaremos alguns argumentos desta metodologia para dissertar sobre as ações propostas pelos educadores Terena em sala de aula, a partir da apresentação de oficinas de capacitação realizadas para a comunidade escolar. Das considerações de educação que serão utilizadas, trazemos o conceito de ecossistemas comunicativos que, segundo Soares (2011), é utilizado para denominar as teias de relações das pessoas que convivem em espaços onde esses conjuntos de ações são implantados.

Na análise qualitativa das respostas obtidas com os 15 professores<sup>7</sup> e nas gravações que documentaram o diálogo com os educadores, verificou-se alguns temas comuns:

- A presença das tecnologias de comunicação e informação entre os alunos propicia aos estudantes o acesso mais rápido a informações externas à aldeia, rapidez esta que nem a escola nem as famílias podem proporcionar no cotidiano.

- o material didático existente na escola não contempla a realidade local - textos que não condizem com o modo de vida dos alunos, assim como a metodologia de ensino que não se adequa à realidade da aldeia.

- é preciso que os professores avancem na utilização das tecnologias como computadores, *datashows*, câmeras fotográficas.

Esses tópicos, e em especial o último, dialogam com a proposição de Rivas (2012), quando o autor explica que os avanços tecnológicos penetram em todas as esferas da atividade humana, sendo responsáveis por uma reorganização social e revisão dos estilos de produção, comunicação e gerenciamento. Dessa forma, não poderiam os povos indígenas estar excluídos desse movimento contínuo de informações e tecnologias, já que essa reorganização se faz necessária para a manutenção da

---

<sup>7</sup> Foi aplicado um questionário com 20 perguntas abertas e fechadas relacionadas ao cotidiano escolar e, também, entrevista gravada em vídeo sobre a história de vida de cada educador.

luta, da memória e, até mesmo, no diálogo com os mais jovens, conforme narrativa de uma educadora da escola:

A comunidade nacional está muito perto da gente hoje né, não tem como fugir dela mais... nós temos que estar preparado pra inserir, ou trabalhar com eles em harmonia. Penso que também, por exemplo, aqui na aldeia Limão Verde, estamos a 20 km, 18km, da cidade e na verdade eles estão dentro da nossa casa, assistindo televisão, DVD, acho que só falta entrar aqui o ar condicionado. Temos várias tecnologias que estão dentro da nossa aldeia. É impossível a gente não inserir alguma coisa que a gente possa, possamos entender que ele vai nos auxiliar nos nossos trabalhos, auxiliar para nossos alunos, para que esses alunos tenham uma visão de que existe uma ponte de ida e vinda, para que possamos viver lá fora e viver aqui dentro (Professora 4).

Das falas transcritas é possível observar que pelo menos 10 professores apresentavam dificuldades em manipular equipamentos como projetor de imagens e caixa de som. Esse fato leva a problematização da formação do profissional de educação (de forma geral, não somente dos indígenas) e as lacunas existentes nela, que, conforme Soares, é um fato em que “a sociedade ainda não se deu conta da necessidade de formar educadores para dominar as linguagens produzidas socialmente na construção da cultura contemporânea” (SOARES, 2011, p. 19). Este autor complementa ainda que é preciso propor que os educandos se apoderem das linguagens midiáticas, pois o uso das tecnologias de forma coletiva e solidária é útil tanto para aprofundar seus conhecimentos, quanto para desenhar estratégias de transformação das condições da vida à sua volta.

Os materiais videográficos aqui ressaltados são oriundos de oficinas de capacitação realizadas através do Observatório da Educação indígena - Momentos e lugares da Educação escolar indígena. O trabalho conjunto realizado com o suporte

do Observatório da Educação Indígena resultou em dois vídeos e uma série de conteúdos escritos. A atuação dos educadores nesses vídeos foi diretamente na coleta de informações e no contato com pessoas que pudessem ser registradas falando sobre comidas tradicionais e pajés. A opção por trazer para o formato audiovisual parte desses produtos se deu pela necessidade de ver a “prática” de uma pajelança e a produção de alimento tradicional.

Nos relatos de uma das professoras, a possibilidade de conhecer a pajelança de perto quebrou estigmas e preconceitos sobre a atuação dessas lideranças espirituais:

Eu achei muito interessante essa história de pajé, porque quando a Janete entrevistou a Lipé, parecia um filme que passou na minha cabeça, e a Janete contava história do pai dela, do vô dela... Aquele dia, puxa vida, agora sim eu falei, eu quero ir fundo nessa história de pajelança (Professora 10).

Outro vídeo produzido sobre as comidas típicas foi gravado por uma pessoa com mais experiência em filmagens e produzido pelos professores, que organizaram toda a pré-produção da filmagem: escolheram quem seriam as personagens, quais alimentos seriam feitos, locais de filmagens e coletaram as substâncias que seriam necessárias para a produção das comidas. Esse vídeo foi narrado totalmente no idioma Terena, por exigência da entrevistada. Sua utilização seria voltada para estimular os estudantes a reconhecerem as palavras na língua Terena, pois na edição não foram incluídas legendas em língua portuguesa.

Em outra oportunidade, alguns professores dessa unidade escolar participaram de uma capacitação audiovisual, em que puderam ter a oportunidade de gravar as imagens, aprender técnicas de fotografia, além de serem os repórteres e roteiristas de suas produções. O resultado foi um vídeo sobre ervas medicinais, acompanhado de uma exposição fotográfica.

Além dessas duas experiências, foram averiguados outros momentos de contato com o audiovisual<sup>8</sup>. Esses momentos geralmente estão relacionados às ocasiões festivas e eventos realizados pela escola indígena para recolher informações. Foi identificado que pelo menos três desses professores construíram um acervo particular, tendo filmado ou anotado informações relacionadas a anciãos narrando histórias da aldeia; cantos das mulheres no idioma nativo, momento político - registro de momentos de militância dentro da aldeia.

Foram também realizadas anotações de campo, de ações conjuntas com os alunos, nas comemorações do dia do Índio, em 2013 (ano posterior às oficinas citadas acima). Neste evento, a ação de estudantes do 9º ano caracterizou-se na saída das salas de aula, quando foram visitar os anciãos para recolher a biografia de cada um deles. As informações foram escritas e os idosos foram fotografados pelos alunos. A ideia é que fossem presenteados com esses retratos no dia do evento e a história de vida de cada um deles narrada durante as festividades, sendo que a impressão das fotografias não ocorreu devido à falta de tempo e de recursos para tal. Já a biografia dos anciãos foi escrita e lida nas comemorações, que ocorreram na quadra de esportes da escola.

Acerca dessa atividade que rompeu com as paredes da sala de aula e envolveu tanto alunos como professores, Soares promove uma importante reflexão sobre a ampliação de condições de expressão da juventude:

As novas gerações, quando orientadas por adultos significativos para elas (pais professores, gestores de

---

8 Anterior ao período da pesquisa, a pesquisadora analisou série de fotografias tiradas durante festas nas escolas e fotos dessas mesmas fotografias sendo utilizadas em outros eventos festivos, em forma de slide para representar o fato narrado por elas. Essa prática parece ter sido bastante usada em anos posteriores a 2010: fotos antigas organizadas em PowerPoint e projetadas nas festas escolares. Anterior a aquisição de um projetor Data Show, o que aconteceu entre 2010 e 2011, a escola Lutuma Dias emprestava o aparelho da escola Estadual Pascoal Dias. Detectamos também nas imagens fotográficas a presença da televisão e do aparelho de DVD, que ficavam numa sala denominada 'sala de vídeo'.

projetos na área de mídia e educação), tem optado por assumir suas responsabilidades na construção de um mundo mais intensamente comunicado, contribuindo para que os meios de informação estejam a serviço da edificação de uma sociedade mais humana, pacífica e solidária (SOARES, 2011, p.15).

Ainda nos beneficiando de Soares (2011), neste caso a ferramenta utilizada não foi o elemento mais importante da atividade, mas sim o fato de promover uma mediação capaz de favorecer para ampliar os diálogos sociais e educativos, já que aquela atividade escolar foi socializada a todos os presentes. Na relação aluno-professor-audiovisual, também acompanhamos a utilização do audiovisual em sala de aula. Aos professores entrevistados, questiona-se que tipo de filmes costumam mostrar a seus alunos:

Muitas vezes eu levo para sala, as causas voltadas para a questão indígena. Na semana passada trabalhei com o 4º ano a questão da água, voltada para o meio ambiente, os nossos rios, tanto que eu trouxe aqui pra eles o vídeo sobre o rio São Francisco, pra eles verem que não é só aqui que está acontecendo essa degradação do leito do rio, então está no modo geral e se a gente cuidar aqui, conscientizar isso, acho que vai melhorar muito, trabalhando a questão indígena, o meio ambiente e a comunidade em si (Professora 3).

Na pré-escola, exemplo disso, foi o filme Avatar. Na época que passei o filme, estávamos em processo de paralisação das aulas, devido a retomadas de terras. Ao assistirem o filme, citei o exemplo do que estava acontecendo, e os alunos comentaram em casa que já sabiam porque estávamos acampados, brigando por terras. Isso me deixou muito feliz, porque os pais me vieram falar que ficaram felizes, porque os filhos entenderam a briga da causa das terras (Professor 2).

Ao narrar tal fato, o professor 2 evidenciou que ao se identificarem com os personagens do filme, os alunos da pré-escola começaram a compreender quem são e a legitimidade das ações de retomadas de terra, que comumente são retratadas pelos veículos de comunicação de massa como ações sem legitimação. Ao conseguirem alcançar um olhar mais crítico, que foge aos clichês da mídia, temos um passo educacional de grande valor, pois as ações que vem sendo realizadas pelos professores Terena são efetivas no processo de construção de observações mais críticas e da própria identidade indígena.

Para Soares (2011, p. 8) “uma educação eficiente precisa inserir-se no cotidiano de seus estudantes e não ser um simulacro de suas vidas”. Escreve ainda o autor: “Fazer sentido para eles significa partir de um projeto de educação que caminhe no mesmo ritmo que o mundo que os cerca e que acompanhe essas transformações” (SOARES 2011, p. 8). Neste sentido, atividades de educação são sempre de intervenção, de inserção do universo comunitário e familiar no interior da escola e do cotidiano escolar na vida da comunidade. Esta interface comunicação e educação, mais facilmente compreendida quando se pensa no uso de tecnologias de comunicação na escola, mas que está também no currículo, nas discussões sobre a veracidade das informações em sala de aula, entre outras modalidades já discutidas por Soares (2011), também realça a convivência entre a cultura e a comunicação.

Se as narrativas orais do passado continham as experiências e as vivências propagadas, propagadas e reproduzidas por gerações, contando apenas com a memória do narrador e com imagens estáticas representativas do objeto narrado, hoje as memórias, danças, imagens, religiosidades, práticas alimentares, relação com o espaço territorial, com a natureza, com o universo em sua totalidade, são guardadas em áudio, em vídeos, em textos, fotografias, ferramentas que os próprios indígenas utilizam para contar suas histórias uns para os outros, educar seus jovens, preservar traços de suas culturas, ao mesmo tempo em que dão a saber a toda a sociedade quem são, do que vivem, como vivem e, principalmente como são tratados por uma

sociedade que encontrou nas ferramentas de comunicação um modo de industrializar e homogeneizar culturas.

Antes centrada principalmente em grandes corporações, detentoras dos canais de televisão, das emissoras de rádio e de jornais e revistas, hoje as ferramentas de comunicação com poder de captar, armazenar e propagar informações e ideias estão mais disponíveis, estão ao alcance de boa parcela da população, com especial atração entre os jovens, sobretudo para os indígenas: preservar suas culturas e fazer suas vozes ecoarem mundo afora ganham força pela comunicação.

A experiência indígena de uso de tecnologias em seu cotidiano, em suas escolas, e até mesmo construindo e alimentando sites de informação noticiosa, como traz Monique Fogliato (2018) em sua monografia de graduação, mostram que o mundo é diverso, tem diferentes facetas, crenças, manifestações artísticas distintas. Daí vem sua grandeza, mistério e desafios de compreensão e aceitação. Mais ainda, ao lançar mão de ferramentas de educomunicação em escolas indígenas e de tecnologias digitais para a produção colaborativa de comunicação, sobretudo audiovisual, as comunidades indígenas estão a um só tempo buscando formas de apresentação de sua gente e cultura, de enfrentamento das diversidades atuais, dos interesses econômicos por suas áreas, mas, principalmente, de pertencimento em um mundo em que, em sua totalidade imaterial, um dia lhes pertenceu, o qual para ser buscado e preservado enquanto marco cultural, encontrou um caminho na comunicação contemporânea.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996 (Obras escolhidas; v. I).

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa – 4. ed. 4. Reimpressão – Editora Universidade de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. 1. A cultura extraviada nas suas definições. In: *Diferentes, desiguais e desconectados*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, pp. 35-53.

DEBRAY, Regis. *Vida e Morte da Imagem*. Petrópolis-RJ: Editoras Vozes, 1994.

FOGLIATO, Monique. *O acontecimento jornalístico para os indígenas: o que é notícia e como a informação circula em uma aldeia*. Monografia (Comunicação Social, Jornalismo). Cuiabá, Universidade Federal de Mato Grosso, 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro-RJ: DP&A Editora, 2002. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.

HENN, Ronaldo. O ciberacontecimento. In: VOGEL, Daisi; MEDITSCH, Eduardo; ILVA, Gislene. *Jornalismo e acontecimento: tramas conceituais*. Florianópolis: Insular, 2013.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Editora ALEPH, 2014.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. *Os Exercícios do Ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. 2º ed. São Paulo: Senac, 2004.

MATUCK, Artur. *Uma prospectiva política para um multiverso digivirtual: direitos humanos às tecnolinguagens*. In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (Org.). *Estéticas Tecnológicas - novos modos de sentir*. São Paulo, SP: Educ, 2011.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Tradução Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SOARES, Ismar de Oliveira. *Educomunicação: o conceito, o profissional, a aplicação - contribuições para a reforma do ensino médio*, São Paulo: Editora Paulinas, 2011.

RIVAS, Elton Domingues. *Dispositivos tecnológicos de mediação, hibridização cultural e processos comunicativos na Reserva Indígena de Dourados e entre os Ayoreo do Paraguai*. (Doutorado em Comunicação e Semiótica) PUC. SP - São Paulo, 2013.





# **COMUNICAÇÃO A'UWË UPTABI/ XAVANTE – DESCENDENTES DE APOWË**

*Severιά Idioriê*

## **Introdução**

Este texto apresenta alguns aspectos do processo de comunicação indígena especificamente vivenciados por mim junto ao povo A'uwë Uptabi, povo Xavante, da Terra Indígena de Pimentel Barbosa, Canarana e Ribeirão Cascalheira, Mato Grosso. Os relatos abrangem um período aproximado de 30 anos junto à família de Apowë, seus descendentes diretos: filhos e netos que residem atualmente nas aldeias Wede'rã e Eteñiritipá. Apowë, conhecido pelos não indígenas como Apoena, aconselhado em sonhos, realizou o contato oficial com o sertanista Francisco Meireles no final da década de 1940. Compartilho minha experiência, segunda a visão de filha de Karajá e Javaé que sou, enquanto educadora e mãe de uma jovem A'uwë Uptabi que atualmente cursa jornalismo e faz parte do Ponto de Cultura Apowë.

A aldeia Wede'rã continua praticando suas caçadas, pescarias e coletas de frutas nos campos cerrados, lagos e no rio das Mortes aliando novas formas de viver e conviver com os que ali chegaram, buscam um jeito novo de manter contato com os Warazu – não indígena. A Wede'rã constatou a necessidade de se reafirmarem como A'uwë Uptabi e isto significava fundamentalmente um voltar a si mesmo para reverem seus conhecimentos, suas atitudes e posturas, suas concepções acerca do mundo, do homem, da cosmologia. E, em seguida continuarem aprofundando os conhecimentos ligados à sociedade envolvente: sonhos, visões de mundo, suas leis, cosmologias, língua, entre outros.

Ser e estar no mundo, uma filosofia deste povo, valoriza o autoconhecimento como meio para atuar positivamente em seu mundo. Isto significa que você sabendo quem é e o seu

papel no mundo possibilitará ações positivas consigo e com os outros. E, pensando e trabalhando assim tem suas ações reverberando no mundo e contribuindo com o equilíbrio da Terra. Na prática, vivenciei as estratégias de comunicação e de estabelecimento de diálogos interculturais na política, na cultura, no meio ambiente, na saúde.

### **Comunicação com o Mundo Espiritual Importância dos Sonhos**

Para os A'uwẽ Uptabi os sonhos são meios de comunicação com os Ancestrais. E isto só é possível se há caça. Esse alimento fornece os sonhos inspiradores e guiadores. Porém, é uma longa aprendizagem para atingir essas redes de tecnologia A'uwẽ. Se não há caça, não há sonhos. Se não há sonhos, não há Xavante. Os A'uwẽ tem sua cultura baseada na caça de animais do cerrado e nas visões e canções trazidas pelos ancestrais por meio de sonhos. Os ritos de passagens e outras cerimônias fazem parte do processo educacional de formação de indivíduos plenos dessa sociedade. Os anciãos costumam dizer que essa forma de comunicação os permite navegar e compreender o mundo em que vivem estabelecendo contatos e conexões com a realidade da aldeia e as realidades de outros povos do mundo. Para isto é necessário uma preparação ao longo da vida. E do sonho vem o poder; o ensinamento para seguir no caminho da tradição, a proteção dos ancestrais para a vida cotidiana, a beleza dos cantos cerimoniais que renovam o ato da criação. (ETENHIRITIPÁ, Cantos da Tradição Xavante, 2004).

A visão dos A'uwẽ Uptabi em relação ao mundo desta forma é trazida em som e imagem. É um processo de vivenciar o mundo, trilhar caminhos de conhecimentos e de sabedoria que lhes são trazidas por meio dos sonhos. É uma forma de acessar informações, conhecimentos, músicas, sabedoria. Assim, por hora, um pouco sobre uma das tecnologias de comunicação A'uwẽ Uptabi.

## **Comunicação com os Warazu/Não Indígenas Importância das Línguas**

Desde o tempo do contato que as lideranças descendentes de Apowẽ quiseram conhecer o funcionamento das pessoas que estavam chegando aos seus territórios porque não tinham mais como fugir. Assim desejaram conhecer o presidente da época e como a vida se estabelecia nas grandes cidades. Isto possibilitou a eles, anos mais tarde, a estratégia Xavante.

A estratégia de Apowẽ era bastante interessante: para continuarem sendo verdadeiros, precisavam conhecer a cultura que os apossava e os ameaçava. Era preciso saber como o inimigo convertido em vizinho pensava, quais eram seus valores, como se relacionava com o mundo, era preciso saber operar em sua lógica para que fosse possível lidar com ele e para conseguir processar de maneira positiva a transformação inerente e inevitável decorrente da opção da via pelo contato pacífico. (CAMINATI, 2013, p.282).

Um processo contínuo de tentar conhecer a si e os não indígenas e nesta análise buscar caminhos que assegurassem a tradição do modo de ser A'uwẽ Uptabi islumbrada por Apowẽ. Portanto, isso nos mostra como a estratégia desse grupo se renova:

Se a língua e a escrita foram as primeiras tecnologias aprendidas, assim que reconheceram a importância política do vídeo, perceberam a necessidade de conhecer suas técnicas, o funcionamento de suas máquinas, e de produzir próprios vídeos. (CAMINATI, 2012, p. 283).

A apropriação de uma língua nos possibilita a valorização das diferentes línguas existentes bem como o reconhecimento da existência de outros povos e outras visões de mundo. Ao estabelecer diálogo com as lideranças políticas o objetivo era afirmar e reafirmar conexões diretas, sem intermediários. A fala

é um dos aspectos valorizados pelos Xavante como forma de transmissão de conhecimentos, no entanto, outros meios também são de suma importância, como a visão e a escrita.

Uma língua é muito mais do que uma lista de nomes para as coisas – é, de certa forma, um sistema de organização do mundo, um dos instrumentos que nos servem para compreender a imensa complexidade da realidade que nos cerca. Estudar em profundidade a estrutura de uma língua é estudar a mente humana: observar uma das maneiras que a mente criou para recortar e organizar a realidade, a fim de compreendê-la. Cada palavra não apenas exprime uma coisa; ela também define essa coisa, à qual sua maneira particular. (...) A morte de uma língua (...) significa o desaparecimento de uma visão do universo que, em si, é absolutamente única. Fecha-se uma das janelas para a compreensão da mente do homem. (PERINI, 1997, apud ABREU, 2008, p. I).

**Imagem 1: Mosaico de imagens dos cineastas indígenas Xavante**



Fonte: Ponto de Cultura Apowe. Arquivo da autora

**Foto 1 - Registro audiovisual de ritual, realizado pela equipe Xavante**

Fonte: Ponto de Cultura Apowe. Arquivo da autora.

A língua materna Xavante revela toda a força e a beleza de sua cultura e os sentimentos da época do contato com os primeiros não indígenas.

O povo A'uwẽ já vivia na terra. Fomos os primeiros habitantes. Nós ainda não conhecíamos os costumes do Warazu. Nós somos de uma linhagem antiga. Temos nossa tradição de curarmos quem está doente. Nascemos homens para curar nossas doenças, para curar tudo que há de ruim no mundo. É assim que nós vivemos. Fazemos a cerimônia de cura. Com a força do sopro e das mãos do curador. Temos a história do nosso povo só na memória e mesmo assim só com a palavra mantemos nossa história viva. Contando um para o outro. A palavra segue de geração a geração. Cortamos o cabelo assim, tiramos as sobrancelhas e os cílios, usamos a gravata cerimonial, o brinco, a pintura preta e vermelha do urucum, carvão e jenipapo, cordinhas de buriti nos pulsos e nas pernas. (SEREBURÃ, 1998).

O que guia os descendentes de Apowẽ é a Estratégia Xavante revelada a ele em sonhos, início da década de 1980. Ele foi aconselhado a enviar seus netos para conviver com os não indígenas para conhecer a sua sociedade. Depois, voltariam para a aldeia e fariam ações positivas que reafirmariam os valores A'uwẽ Uptabi, sua identidade e sua manutenção enquanto povo para assegurar a vida presente e das futuras gerações. O contato que fazem com os Warazu segue a filosofia dos sonhos e seguindo a filosofia do sonho é que a aldeia Wede'rá resolveu mostrar ao não índio, sua cultura e suas novas experiências e mostrar a seus parentes, que apesar de viverem em áreas restritas é possível manter suas tradições, tanto na alimentação, quanto na cultura, essencial a sobrevivência enquanto povo tradicional.

Com a volta desses jovens, a partir de 1988, a comunidade da aldeia Pimentel Barbosa realizou intercâmbios culturais com jovens alemães, gravou músicas tradicionais e executou uma faixa de música com a Banda de Rock Sepultura; participou de exposições fotográficas e de palestras em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Alemanha, Japão, Estados Unidos. Segundo um dos anciãos deste grupo Xavante: só se respeita aquilo que se conhece. E, que é necessário estabelecer diálogos para esse conhecimento. O objetivo era divulgação, respeito e valorização da cultura A'uwẽ Uptabi. Havia a necessidade de iniciar uma convivência com os outros segmentos da sociedade brasileira e do mundo. Todos deveriam compreender que todos são iguais. Todos se diferenciam em suas culturas, mas todos são partes da raça humana. Como dizia Ailton Krenak, navegamos no mesmo barco e por isto somos todos responsáveis pela manutenção deste barco e pelo bem-estar de todos.

## Comunicação por meio de novas tecnologias

Na aldeia Pimentel Barbosa, no final da década de 1980, o acesso direto aos recursos audiovisuais foi por meio da pesquisa da antropóloga Laura Graham: gravador, fitas cassetes, filmadora. Com a antropóloga Laura Graham, os jovens conheceram as imagens em movimento captadas pela filmadora. Segundo o cineasta e professor Caimi Waiassé, os anciãos pediram esta máquina em doação, pois viram que era um excelente instrumento para registrar suas danças, suas cerimônias e cantos para suas futuras gerações. No primeiro momento, as filmagens serviram para que a própria comunidade se visse e se avaliasse. Foram muitas risadas e melhorias na execução das danças e cantos. Os registros audiovisuais possibilitaram a reafirmação da identidade dos jovens e crianças. Bem como, o refinamento dos conhecimentos dos responsáveis pelas cerimônias e/ou outras atividades. A produção de Caimi Waiassé Xavante é vasta por trabalhar com as aldeias Wede'rã, Eteñiritipá e Pimentel Barbosa. Cada uma destas aldeias tem dinâmicas próprias e objetivos específicos.

Desta forma, quando o vídeo chega à aldeia Pimentel Barbosa, os anciãos vislumbraram mais uma oportunidade de se fazerem ouvir de modo direto. E, por meio de um cinegrafista de seu próprio povo podiam se ver, se analisar, avaliar e “corrigir” ações individuais e coletivas no percurso, durante os ritos e cerimônias. Portanto, analisar profundamente a dinâmica da própria cultura e fortalecer o próprio ethos. E, ao mesmo tempo, possibilitar aos outros indígenas e não indígenas o acesso a informações de sua cultura, seu modo de viver e sua visão de mundo. Isto porque, anteriormente, o que tinham visto, eram outros interlocutores mostrarem o povo Xavante (antropólogos, sociólogos, entre outros). Ao difundir sua cultura, os A'uwẽ Uptabi, descendentes de Apowẽ da aldeia Pimentel Barbosa, divulgavam as tradições de seu povo, com as imagens do seu cotidiano e podiam trabalhar para relativizar o diálogo entre os povos. Era possível criar espaços para diálogos interculturais. A

veiculação da sua própria cultura contribuiria no conhecimento, na valorização e no respeito às culturas indígenas e outras formas de viver e de visões de mundo. Era fundamental incentivar a própria produção, trilhas e vídeos e aperfeiçoar e atualizar os conhecimentos relacionados à comunicação audiovisual. Salientamos que cada produção tem o olhar de seus diretores indígenas. Conforme, Clara Idioriê, do Ponto de Cultura Apowê, “Há diferenças na forma de registros porque há diferenças culturais no modo de ver o mundo, a sociedade. Indígenas e Não Indígenas tiveram processos de formação diferentes, e por isto mesmo, alguns valores são diferentes.” Segundo ela, ao filmar uma aldeia indígena ou um povo indígena, o que chama a atenção ou o que quer se mostrar é definido pelo olhar de quem registra e influenciado pelos seus fundamentos de vida.

Em relação aos modos de comunicação dos outros segmentos da sociedade brasileira, posso dizer que os registros amplamente veiculados em jornais e televisão à época do contato se por um lado, ajudam a esse grupo na afirmação de sua identidade, por outro lado construía uma imagem distorcida, caricata e nem sempre favorável e realista acerca desse povo. Todavia, esses registros fotográficos mais tarde contribuíram favoravelmente para a decisão do governo federal na demarcação da terra indígena Marãiwatsédé. Maurício Urãwẽ, um dos filhos de Apowê, nos apresenta a importância dos registros audiovisuais de seu povo feito pelos Warazu na época do contato. Ele nos mostra como esses registros na atualidade ajudam a esse grupo na afirmação de sua identidade e na manutenção de direitos de povo originário destas terras junto aos não indígenas para legitimar e reconhecer a demarcação. E, também observar que tais registros, também, os diferenciam em relação aos outros grupos Xavante por conta das pessoas que ali aparecem.

“[...] Foi muito importante o nosso pai ter esse contato registrado como Rondon porque ficou na história. E também deu base para ter conhecimento sobre o povo Xavante. Assim como Rondon que teve essa luta de aproximação com os indígenas. Isso foi tão bem

documentado, o contato do nosso pai e o contato de Rondon. Com isso podemos reivindicar os direitos, para sermos respeitados. Os fazendeiros se juntaram contra nós. Mas, como o nosso povo foi muito bem documentado, não foi possível nos quebrar. Por isso é importante dar continuidade aos registros. Mesmo assim tentam outras formas de derrubar nossos direitos, por exemplo, colocar os indígenas na cadeia. Por isto é importante registrar não só na memória. Para não esquecer e estar sempre fortalecendo nossa cultura”. (MAURÍCIO, 2016).

A comunicação direta abre possibilidades aos Xavante de Pimentel Barbosa para que o outro se sinta à vontade de questionar, de sentir emoções e se ver no lugar daquele que está mandando sua mensagem. Os interlocutores falam de sua história, de seu cotidiano, de sua vida conforme sua visão de mundo e dos valores que vivem e fazem parte de sua formação. E, ao mesmo tempo convida os ouvintes à reflexão e ao estabelecimento de novas conexões e modos de vida em um mundo conturbado, porém com muitas possibilidades. Cada povo no mundo cria e recria formas de comunicação, tanto interna, quanto externa. Comunicar significa se colocar no mundo para que se estabeleça contato entre pessoas. Se colocar no lugar do outro e se permitir ver a partir do interlocutor. É estabelecer diálogo e fazer-se compreensível, estabelecer alteridade. Mário Juruna, Xavante da Aldeia Namunkurá, Terra Indígena de São Marcos, município de Barra do Garças/MT, utilizou uma das ferramentas da tecnologia não indígena para mostrar ao povo brasileiro que seus representantes mentiam. Ele gravava as falas dos políticos de Brasília e mostrou como funcionava a estrutura política brasileira.

Em Pimentel Barbosa, as primeiras incursões nos registros de imagem e som foram primeiro por curiosidade, como disse o cineasta e educador Caimi Waiassé em seu primeiro documentário intitulado “Tem que ser curioso” (1997). A continuidade do trabalho culminou com cursos e trabalhos no Vídeo nas aldeias com Vincent Carelli, Núcleo de Cultura Indígena com

Ângela Pappiani, Cristina Flória, Jurandir Siridiwe e Nossa Tribo com Rosa Gauditano. Trabalhos em parcerias entre a Associação Pimentel Barbosa, Eteñiritipá e Aliança dos Povos do Roncador e as aldeias Pimentel Barbosa, Eteñiritipá e Wede'rã.

No final da década de 1990, com a continuidade de projetos socioambientais, houve o registro e a divulgação de todo o trabalho que a Associação Aliança dos Povos do Roncador vem desenvolvendo na aldeia Wede'rã – tanto em atividades diretamente culturais: Projeto de Turismo: Ato de Caçar e Exposição “Povo Xavante – Cultura e Arte”; no museu de Campinas/SP: Todo dia é dia de Índio; em Jundiá/SP: Projeto de Intercâmbio Cultural – “O Poder interior da Cultura Xavante”; Projeto de Intercâmbio Cultural – universidades/aldeia; como projetos com novas formas de manejo da biodiversidade: Projeto Uhö – Manejo Extensivo de Queixadas, aprovado pelo Fundo Global/EUA. Em 2006, a Associação ganhou o Prêmio Ângelo Cretã do Ministério da Cultura/Cultura Viva.

### **Ponto de Cultura Apowẽ**

Com o avanço dos trabalhos na área cultural, uma das assessoras da Associação Aliança dos Povos do Roncador, Sonia M.C. Oliveira apresentou ao grupo o Edital do Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura. Em reunião tradicional, Warã, ela conseguiu o aval da comunidade para apresentar o projeto da aldeia. A proposta foi aprovada e em reunião com um grupo de trabalho com pessoas de várias áreas do conhecimento, iniciamos os trabalhos do Ponto de Cultura Apowẽ.

A proposta deste Ponto de Cultura tem como meta a produção de registros da dinâmica cultural do povo Xavante, tendo como foco a aldeia Wede'rã. Foi o primeiro ponto a existir em área indígena coordenada pelos membros da comunidade em uma época que ainda não existia edital específico para povos indígenas. Segundo Caminati, 2006, “Trata-

se de dotar meios para um grupo indígena ativo no campo cultural ampliar suas ações e suas relações com outros setores da sociedade”.

Entre as ações do Ponto de Cultura estão a capacitação de usuários em programas de software livre e usos de ferramentas eletrônicas de comunicação, assim como a produção de conteúdos digitais em áudio e vídeo; capacitação de usuários em roteiro, operação e edição de conteúdos de vídeos; capacitação de usuários em programas de registro de cultura oral, os cuidados com esse patrimônio imaterial e o uso de tecnologias de rádio livre para divulgação da cultura A'uwẽ conteúdos digitais em áudio e vídeo; capacitação de usuários em aspectos de interculturalidade e de relações com outros grupos sociais, assim como a produção de conteúdos digitais em áudio e vídeo.

Os conteúdos em áudio e vídeo serão selecionados a partir das ações em curso na aldeia Wede'ra – como atividades de manejo da biodiversidade (fauna e flora) associando técnicas tradicionais de gestão ecológica, de intercâmbio cultural, de cursos sobre a mitologia Xavante, de exposições e eventos organizados pela associação e de futuras cooperações com outros pontos de cultura. (Trecho da Proposta, 2006, p. 2).

A proposta de 2006 explicita também que a implantação do Ponto de Cultura poderia contribuir para a autonomia da comunidade Xavante – capacidade de registro de suas ações, no Protagonismo – estimular outras comunidades indígenas e tradicionais a valorizarem a sua cultura, Empoderamento – elevação da autoestima dos integrantes da comunidade. Sustentabilidade Futura – desenvolvimento de ações e reflexões com instituições parceiras; Articulação entre cultura tradicional e novas ações do uso de novas tecnologias para disseminar a cultura oral e o conhecimento indígena.

Portanto, as experiências vivenciadas por mim no Ponto de Cultura Apowẽ, em um período que se inicia em 2006 e minimiza em 2014, licença para Mestrado em Educação/UFMT,

está baseada neste processo onde ele é de fato um ponto que se interliga com todo o cotidiano da comunidade, com os conhecimentos tradicionais e externos ligados à escola, aos hospitais, aos mercados e bancos.

Nos períodos iniciais, a exibição das imagens e documentários ocorria dependendo do motor a diesel e depois da placa solar. Isto possibilitava uma plateia na casa da televisão. A partir de 2011, com a chegada do Programa “Luz para Todos”, as exibições se restringiram às casas e ao núcleo familiar residente nas casas. Para mim, isto foi um fato negativo, uma vez que não permitia mais o grande encontro da população em um único espaço. Nessas horas podíamos sentir as pessoas e conhecer seus pontos de vista e suas opiniões sobre os registros audiovisuais, filmes e programas de televisão.

Um dos pontos positivos do Ponto de Cultura foi à aproximação dos jovens e a reafirmação dos conhecimentos dos anciãos, dos padrinhos ritualísticos e a valorização dos conhecimentos ancestrais dos anciãos. Os jovens viram a importância de saber sua cultura para poder explicá-las aos outros segmentos da sociedade brasileira em palestras e oficinas, assim como discutir e buscar novas formas de trabalho ligadas ao registro, cuidados, arquivamentos e exibições/divulgação dos audiovisuais.

Todos os trabalhos realizados uniram o Ponto de Cultura, Educação, Meio Ambiente, Cinema e outras áreas de conhecimento que pudessem dialogar com os vários povos e possibilitar formas de diálogo entre o povo A'uwẽ e os demais segmentos da sociedade brasileira contemporânea. O primeiro cineasta, Caimi Waiassé, possui um trabalho primoroso que tem produções que vai desde questões culturais a denúncias de conflitos em meio ambiente, em demarcações de terras indígenas, preconceitos raciais e sociais.

As primeiras atividades do Ponto de Cultura “cutucaram’ as crianças e os jovens, maioria da população”. E, com isto, as oficinas e cursos de software livre: Primeira Oficina de Edição de vídeo em Software Livre, 2009, UNICAMP/SP. O roteiro, registro de imagens e outros instrumentos midiáticos foram feitos por jovens adolescentes endossados pelos tios, pais e avós no Warã – Conselho Tradicional

Xavante e, acompanhados pelos pais, tios e professores. As oficinas aconteceram nas aldeias Wede'rá e Eteñitipa e em São Paulo. Houve atividades extras como: aquisição de equipamentos de vídeo e de peças para o computador a ser instalado no Ponto de Cultura; realização de programa e entrevista na Rádio Muda; seção de filmes selecionados por Laymert Garcia dos Santos; e participação em curso de Sociologia da UNICAMP de São Paulo com exposição de vídeos e palestras de Cipassé Xavante. Os participantes: Cipassé Xavante, Caimi Waiassé Xavante, Clara 'Rewai'õ Idioriê Xavante, Leandro Parinaí'á, Tsidanere Neto, Chico Caminati, Samuel Leal, Aline Hasegawa.

**Foto 2 - Equipe indígena com equipamentos para filmagens**



Fonte: Ponto de Cultura Apowe. Arquivo da autora.

O que chama atenção é a participação de meninas no registro fotográfico e audiovisual. Cecília, a aprendiz de fotografia, foi estimulada por uma das responsáveis pela Oficina, Aline Hasegawa. A outra jovem acompanhava os trabalhos de seus pais e por causa da “Muvuca” e da alegria nas oficinas sentiu interesse nos registros audiovisuais e de estar neste grupo de aprendizes. É fundamental

salientar que para o povo A'uwẽ o processo de aprendizagem é mediado por alegria e algumas vezes pela dor. Mas, de modo geral, o aprender é um processo que possibilita alegria e felicidade. Os processos mediados pela dor são para praticar a resistência, a superação, e, assim, compreender as limitações. “O corpo é o ‘lugar do aprendizado social’, sendo na “Corporalidade” que se expressa toda a simbologia e cognição da pessoa humana, que é concebida diferentemente em cada grupo étnico, em cada sociedade” (GRANDO, 2009). “O termo corporeidade traz consigo a consciência corpórea do ser, a maneira como pensa/sente/age no mundo, relaciona-se com os outros e com tudo o que o cerca.” (MARX, p. 10-13).

### **Produções A'uwẽ da Terra Indígena Pimentel Barbosa – Documentários e Curtas.**

Os registros em forma de documentário de duas cerimônias importantes revelam a complexidade da formação de valores dos homens: Darini – Iniciação espiritual (2008), sob a direção de Caimi Waiassé e Jorge Protodi; e Oi'ó – Luta dos Meninos (2010), sob a direção de Caimi Waiassé Xavante.

O documentário A'uwẽ Uptabi – O Povo Verdadeiro (1988), dirigido por Ângela Pappiani e Belisário França, mostra o contexto histórico e cultural do Povo Xavante. Trabalho conjunto entre cinegrafistas indígenas e não indígenas. Os anciãos A'uwẽ revelam em suas falas a visão de mundo e os fundamentos que sustentam e mantem os A'uwẽ Uptabi – O Povo Verdadeiro. Podemos observar que é por meio da oralidade e da prática dos ritos de passagem e outras cerimônias que as novas gerações reafirmam, cada qual ao seu jeito e, ao mesmo tempo, de forma coletiva as suas identidades. Desta forma, os discursos e histórias orais no documentário vão ao encontro dos teóricos-pesquisadores na medida em que os intelectuais A'uwẽ estabelecem um diálogo com os Warazu e lhes mostram o processo histórico ocorrido e lhes dizem como esse processo foi de modo desrespeitoso e destruidor durante o contato.

Este documentário teve como objetivo valorizar o conhecimento dos anciãos e documentar o patrimônio cultural para as futuras gerações, além de divulgar ao público mais amplo essa rica cultura. Segundo Ângela Pappiani (1988), Wabuá Xavante, nessa ocasião, dizia: “Ninguém respeita aquilo que não conhece, precisamos mostrar aos Warazu a riqueza, beleza e força da nossa cultura. Só assim eles irão nos respeitar e valorizar”. Trata-se de um trabalho que traz o universo Xavante da Terra Indígena Pimentel Barbosa em um diálogo intercultural por conta da presença de representantes e tradutores culturais Xavante e produtores não indígenas.

O curta, *Zara u Ropibu*, 2012, de Leandro Parinai’á, conta suas experiências em eventos em Genebra e Alemanha. O documentário participou do Ondas Curtas, e foi vencedor do X Prêmio Pierre Verger – Filme Etnográfico 2014 da Associação Brasileira de Antropologia.

**Foto 3 – Trabalho de edição no Ponto de Cultura Apowe**



Fonte: Ponto de Cultura Apowe. Arquivo da autora

Muitos registros audiovisuais recentes, década de 2000, são realizados pelos jovens formados nos cursos disponibilizados pelo Ponto de Cultura Apowẽ. São muitas horas de grava-

ção e estão aos poucos sendo editadas e são vistas pelas comunidades das aldeias Wede'rã e Eteñiritipá. Em 2015, o Ponto de Cultura Apowẽ e a PRESERVAR – Arqueologia e Patrimônio com o apoio do IPHAN/GO – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional realizaram o documentário educativo 11.000 anos de presença indígena em Goiás. Este vídeo foi produzido para a utilização nas escolas estaduais de quatro cidades que ficam na região sudoeste de Goiás: Santa Helena de Goiás, Rio Verde, Paraúna e Turvelândia.

Em 2016, durante o curso Filmworks, Intensivo de férias em Cinema da Academia Internacional de Cinema/AIC/RJ, Clara Idioriê teve seu roteiro selecionado para a realização de um curta. O Curta Moiru participou da Mostra de Curtas AIC/2016 no Espaço Itaú de Cinema Botafogo/RJ. Os realizadores foram Idioriê, Paula Barcellos, Laura Griebler, Rui Franklin, Wallace Esteves, Larissa Ribeiro e Wanessa Marinho.

Podemos concluir, então, que as comunicações produzidas pelos A'uwẽ Uptabi da aldeia Wede'rã desenvolvem bem o processo da Estratégia Xavante sonhada por Apowẽ. Estamos bem no início dessa comunicação com os não indígenas. É fundamental continuarmos assegurando o território atual onde a cultura A'uwẽ Uptabi da Terra Indígena Pimentel Barbosa se renova e possibilita o acesso as gerações presentes e futuras à formação desses povos originários do Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMINATI, Francisco. Terra Incógnita – Liberdade, Abertura: Técnicas de apropriação sobre o trabalho em rede, estratégias de liberdade através do software livre. 2012. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

DURAN, Cristina R. O povo que veio de onde o sol aparece. In: GAUDITANO, Rosa. Raízes do Povo Xavante. São Paulo, Caixa Econômica Federal, 2003.

FLOWERS, Nancy M. Entre os Xavante de Pimentel Barbosa: Memórias fotográficas. Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI, 2011.

GAUDITANO, Rosa. Raízes do Povo Xavante - Roots of the Xavante Nation = A'uwẽ Uptabi Za'ri, Tradução para o Inglês Maria Amélia Vampré; Tradução do Xavante para o Português Caimi Waiassé; Paulo Supretaprã; Tsuptó Wairi Buprewen. São Paulo: Rosa Gauditano, 2003.

GRANDO, Beleni Saléte. Corpo e Educação: As relações Interculturais nas Práticas Corporais Bororo em Meruri – MT. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

GRANDO, Beleni Saléte; PASSOS, Luiz Augusto: O eu e o Outro na escola: contribuições para incluir a história e a cultura dos povos indígenas na escola. Cuiabá: EdUFMT, 2010.

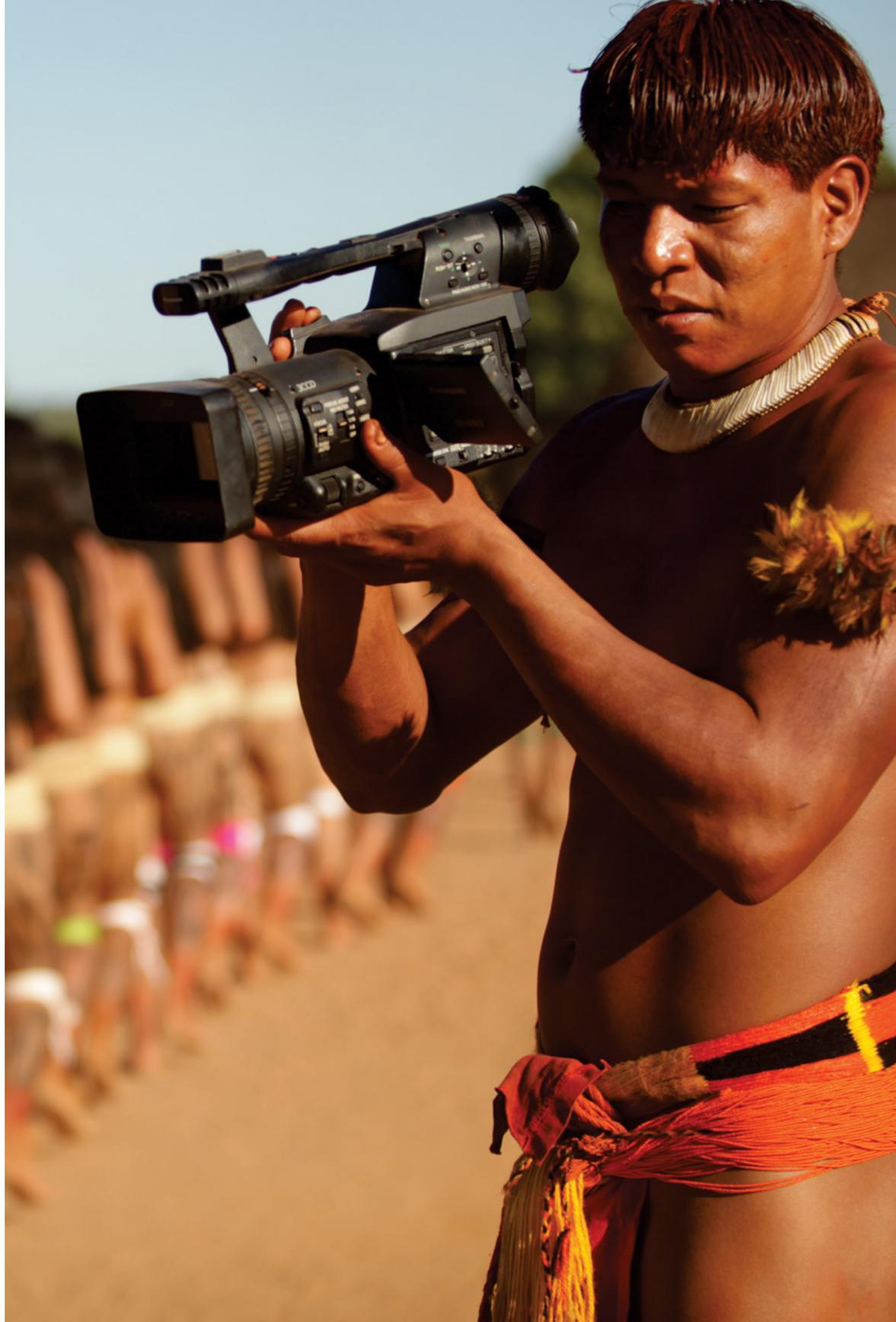
IDIORIÊ. Severiá. Sobre ser e estar no mundo: caminhos possíveis. In: Leetra Indígena – Revista do Laboratório de Linguagens LEETRA, Universidade Federal de São Carlos. n. 2. V. 2. São Carlos/SP. 2013.

MARIN, José. A perspectiva intercultural como base para um projeto de educação democrática: povos autóctones e sociedade multicultural na América Latina. In: Visão Global, Joaçaba, v. 13, nº 1. P.13-52, jan./jun. 2010.

PAPPIANI, Ângela; FRANÇA, Belisário; FLÓRIA, Cristina; XAVANTE, Siridiwe. *A'uwẽ Uptabi – O Povo Verdadeiro*. São Paulo. Núcleo de Cultura Indígena/SP, 1998 (33'11”), Color, DVD.

PASSOS, Luiz Augusto. *Cultura: Flecha Humana e Cósmica que aponta o caminho para os sentidos*. In: GRANDO, Beleni Saléte; PASSOS, Luiz Augusto. (Org.). *O eu e o outro na escola: contribuições para incluir a história e a cultura dos povos indígenas na escola*. Cuiabá: EdUFMT. pp.21-40. 2010.

WELCH, James et al. *Na primeira margem do rio: território e ecologia do povo Xavante de Wedezé*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI, 2013.





# **IMAGENS E SONS INDÍGENAS: VÍDEOS COMO EDUCAÇÃO SENSÍVEL DO CORPO NA PERSPECTIVA INTERCULTURAL**

*Beleni Saléte Grando<sup>1</sup>*

Neste texto busco tecer artesanalmente fios que entrelaçam as minhas vivências de professora para compreender os sentidos e significados que os vídeos dos Povos Indígenas podem proporcionar na experiência das pessoas. Para tal, trago situações vivenciadas com indígenas com os quais aprendo e ensino em Mato Grosso, um espaço privilegiado para nos humanizar.

Os diálogos que nos possibilitam neste exercício de sistematização dessas experiências se estabelecem com indígenas pela prática pedagógica de professora, ora com indígenas de um povo que recorre aos registros de suas práticas sociais, suas histórias e culturas, ora com indígenas que assistem comigo práticas sociais de outros povos para aprendermos e ensinarmos sobre corpo, educação e cultura.

Os fios partem da realidade na qual me constituo e por isso mesmo, pelo meu trabalho com o Grupo de Pesquisa Corpo, Educação e Cultura – COEDUC, criado em 2004 após ter concluído minha pesquisa com os Bororo em 2004, justamente por ter com eles construído referenciais que me levaram a consolidar teórica-metodologicamente a compreensão de que o corpo é a pessoa que se educa na relação com o outro, mediado pela cultura. Mais que isso, os corpos se educam em relação, parafraseando Paulo Freire, e o fazem numa relação mediada pelas culturas nas quais se produzem ao produzirem suas próprias formas de se identificar e diferenciar nessas relações.

---

1 Doutora em Educação e Pós-Doutora em Antropologia Social pela UFSC, Professora da UFMT. Atualmente coordena o Projeto Saberes Indígenas na Escola da UFMT (Rede Saberes Indígenas na Escola-SECADI/MEC) e o Grupo de Pesquisa Corpo, Educação e Cultura (COEDUC/CNPq) na UFMT.

Essa tessitura para compreender as relações de aprendizagens mediadas pelos vídeos – fonte de cultura viva a cada apresentação – nos tocam e transformam pela sensibilidade da emoção para levar ao conhecimento novo, mesmo quando os vídeos nos trazem o registro de práticas que vivenciamos, ao nos vermos em movimento, de outro lugar, aprendemos a nos perceber diferentes, mais amplamente reconhecidos em nós mesmos. Quando esse vídeo nos traz outros, da nossa cultura ou de outras, nos mobiliza pela emoção o pensamento e nos transforma criando novas possibilidades de vivermos no corpo um processo sensível de identidade, nos diferenciando e nos reconhecendo como igualmente humanos.

No texto, vou contextualizando a experiência a fim de na leitura trazer o contexto que permitiu a análise, que significativamente ao ser tecida aqui, me possibilitou nova apreensão da experiência e novos sentidos e significados para o trabalho realizado pelo Projeto Povos Indígenas. Os vídeos acessível às pessoas dão materialidade a diversas culturas com as quais podemos nos entrelaçar e vivenciar a experiência intercultural, nos educando com o Outro, com suas lutas, suas memórias, seus sonhos, suas maneiras de sentir, pensar e viver e com ele me tornar uma pessoa melhor oportunizada por seu mundo e experiência coletiva.

### **Aprendizagens e vídeos entre os Bororo de Meruri**

Início o diálogo com as experiências com os Bororo e os vídeos que partilhamos do acervo do Padre Ochoa, na Missão Salesiana em Meruri, especialmente durante o ano 2001. Trago dessas experiências os conhecimentos mais aprofundados da sua cosmologia a partir de práticas ritualizadas e cotidianas, de narrativas dos anciões, de festas realizadas, dos comentários e aprendizagens coletivas partilhadas ao assistir junto com os Bororo de Meruri. Meruri é um Território e é uma aldeia cuja história se mistura com todo o processo de colonização sofrido

por este povo que dá identidade ao povo cuiabano, por aproximadamente trezentos anos.

Nesse espaço de estudo e convivência com os “*Boe*” (autodenominação na própria língua) em Meruri, partilhando dos seus espaços-tempos dos corpos em relação, tive o privilégio de ter como mestre dos recursos tecnológicos e da tradução cultural o Padre Ochoa que durante mais de quarenta anos de convívio com os Bororo produziu um enorme acervo de livros e materiais didáticos para escola e para o ensino da língua, mas principalmente, tinha um acervo de vídeos que traziam registros de muitos rituais e festas da comunidade e que me “colocou<sup>2</sup>” para aprender a ver.

Esses vídeos me possibilitavam o estranhamento e a aproximação com as práticas que fortaleciam as maneiras de viver esses momentos especiais registrados pelos salesianos e também por Bororo. No final da década de 1990 já havia cinegrafista parceiros do Padre Ochoa, como se reconhece Paulinho Ecerae Kadojeba<sup>3</sup>, que fez muitos registros da memória Bororo de Meruri. Com sua filmadora em punho, registrava as práticas coletivas nas aldeias e fora delas quando os *Boe* participavam de atividades culturais, por exemplo, com participação dos Bororo desde o primeiro evento dos Jogos dos Povos Indígenas realizado em 1996.

---

2 Ao trazer essa memória de Padre Ochoa, me ocorre a relevância dele na minha trajetória com os Bororo, pois de fato ele põe os vídeos e livros na minha mão e fala com a Irmã Diretora para que eu pudesse assistir aos mesmos na sala de TV das irmãs; também ele me entrega a sua máquina fotográfica e filmadora durante a organização do espaço que estava em processo de criação do Museu da Missão a fim de que pudesse com os Bororo fazer o registro daquele momento em que aprendi muitas práticas de confecção de ornamentos, dos trançados das palhas das casas, esteiras, etc. Sua afirmação de que “os Bororo me devam o aval” me daria melhor condições do que ele que ficou de fazer isso para a coordenadora do projeto. Enfim, esse acesso a produção de imagens, assim como do acervo privilegiado num espaço que tinha donos, gerou conflitos que acabou provocando meu afastamento da Missão. Com isso, reforço a compreensão do papel relevante dos vídeos como conhecimento, pois são como os livros, saberes que revelam a realidade de forma extraordinária e possibilitam a leitura crítica do tempo e do espaço das relações humanas em todas as sociedades.

3 O vídeo produzido por Paulinho em que se apresenta como cineasta leva o título: “Boe Ero Kurireu - A Grande Tradição Bororo -- primeiro filme de Paulinho Ecerae Kadojeba”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8dogOs0Ihs0>>. Acesso em: 10 dez.2017.

Foram vários os momentos em que pude presenciar os *Boe* assistirem sessões de vídeos do acervo da Missão Salesiana. Nesses momentos os mais velhos, homens e mulheres, comentavam sobre os atores sociais e suas práticas, os segredos e as educações recebidas, os rituais que participaram ou não, dialogando com os vídeos que oportunizavam emoções e memórias significativas e muitas vezes esclarecedoras de como tinha acontecido e quem delas participava. Os mais jovens perguntavam sobre as coisas e pessoas que não conheciam, recebiam orientações dos procedimentos adequados e também dos tabus que não lhes era permitido ver pelos vídeos.

Assistir vídeos da comunidade com a comunidade, tempos depois, são assim, espaços de intensa troca de saberes e de emoções que poderiam ser vivenciadas de forma distanciada, mesmo que entre os *Boe* os mortos não devam ser lembrados se quer nos nomes. Embora não tenha buscado discutir com eles para aprofundar a compreensão do que significava o vídeo trazer o corpo morto à vida, minha percepção ficou de que com eles poderiam adentrar mais à cosmologia bororo por aprender com os antepassados, como que numa memória permitida, já que virtual. Algumas pessoas não concordavam com isso comentando que “trazer o morto” era contra a cultura bororo, coisa dos “padres”, e neste momento, como sempre ocorre em todas as sociedades, haviam conflitos que permeavam essa contradição entre os conhecimento e as práticas validadas pelos salesianos e pelos Bororo não participantes da Igreja.

Os vídeos com e sobre os Bororo introduziram e possibilitaram a mim a introdução numa cultura e cosmologia altamente complexa, por me integrarem pela corporalidade dos corpos em movimentos nos vídeos que dialogavam com minha sensibilidade e emoção, me auxiliando na tradução dos textos, especialmente os clássicos salesianos produzidos na década de 1940, pois havia muita distância entre aqueles e os *Boe* com os quais convivia no cotidiano da vida na aldeia que tinha mais de cem anos de presença salesiana com a Igreja e a escola.

Os vídeos, assim, são instrumentos pedagógicos da investigação científica, nos trazem a história e os contextos do

vivido, nos oportuniza o diálogo com os atores sociais em seus tempos e espaços corpóreos capturados pelas lentes dos cinegrafistas e produtores. Ou seja, ao conhecer os contextos e “cineastas”, os vídeos/filmes, nos conduzem pela mão a uma nova captura do pensado e vivido, mediada pelo contato emocional que nos leva corporalmente até esse tempo e lugar do registro cinematográfico.

Com os Boe também eu fiz vídeos que pude levar para estar com eles por muito tempo, revendo e revivendo a experiência da aldeia para aprender a ver e ouvir seus corpos e com eles escrever as minhas respostas às inquietações de pesquisadora. Os vídeos que inúmeras vezes me traziam os corpos em movimento e interação no processo de produção da Festa<sup>4</sup>, do Ritual de Nominação, do Futebol, da Dança, me conduziram aos sentidos e significados não capturados no vivido num corpo não Bororo. Com eles presente para além da aldeia, em imagem, som e movimento corpóreo fui tecendo “sentidos e significados complexos” que me “permitiram ampliar a compreensão do processo de educação do corpo, da fabricação da pessoa (MAUSS, 1974; VIVEIROS DE CASTRO, 1978), de identificação do *boe*”. (GRANDO, 2004, p. 21-22).

Os vídeos na minha perspectiva de pesquisadora, professora e aprendiz são uma possibilidade de trazer a presença corporal dos Povos do Brasil, suas práticas sociais que expressam nos corpos em movimento, suas formas de ser e viver que faz de nosso povo autóctone uma diversidade de mais de trezentas formas de se identificar e de se diferenciar como indígena. Os vídeos dão visibilidade aos rituais, aos jogos, as danças, as práticas de plantio e colheita, a manipulação dos corpo/orgânico para a cura, o desenvolvimento, para dar forma e identidade aos meninos e meninas nas principais fases de passagem – o

---

4 A festa é um tema caro à Antropologia por trazer no drama o entrelaçamento do lúdico e do excêntrico, do profano e do sagrado, do cotidiano e do extraordinário: “um objeto de estudo porque reproduz em seu espaço fictício a maquete da vida social, almejada pelos estudiosos, dos mais clássicos aos mais pós-modernos. Preâmbulo Sexta Feira antropologia artes e humanidades Ano 2, N. 2 São Paulo: Ed. Petora, Abril de 1998”. (GRANDO, 2004, p. 24, nota de rodapé n. 8).

nascimento, a nomeação (“batizado”), a iniciação dos meninos, a reclusão de meninas e meninos, a passagem para a fase adulta, o casamento, a morte.

### **Aprendizagens e vídeos entre os Karajá no Araguaia**

Ao buscar na memória as minhas aprendizagens com vídeos, retomo a minha primeira experiência na formação de professores no ensino superior em Mato Grosso, em 1994, na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). A aprendizagem se deu no pioneiro Projeto Licenciatura Plena Parceladas em Luciara que marcou profundamente teórico-metodologicamente outros projetos de formação de professores em Mato Grosso, sendo exemplo para os cursos de formação de professores indígenas na Unemat e no país. As experiências do “Araguaia”, fundamentais para a implantação e consolidação da perspectiva Intercultural na formação de professores indígenas no estado, também foi pioneiro no atendimento à especificidade da educação escolar indígena no Brasil.

Eram 150 professores da região do Araguaia<sup>5</sup> em formação na primeira turma da Unemat e buscávamos compreender os conteúdos em relação com a realidade sociocultural da região. Para tal, contamos com a parceria docente do antropólogo André Toral, que há 15 anos já estudava e convivia entre os Karajá – Povo Iny (auto denominação). Toral nos deu o suporte para uma proposta de educação que reconhecesse as culturas em relação naquela realidade, e nos apresentou um vídeo com o ritual de iniciação dos meninos, a Festa Hetohoky da aldeia Santa Isabel do Morro da Ilha do Bananal, próxima a São Félix do Araguaia em Mato Grosso. Nesta festa os meninos são levados pelos seus padrinhos para aprender com os melhores mes-

---

5 Na Ilha do Bananal se localizam o Parque Nacional do Araguaia e o Parque Indígena do Araguaia. A ilha é banhada pelos rios Araguaia e Javaés. O Araguaia com uma extensão de 2.114 km, compondo a Bacia Amazônica e é o marco divisório dos estados de Mato Grosso, Goiás, Tocantins e Pará.

tres o que precisa para ser um bom homem Karajá, no canto, na flecha, na pesca, na dança, entre outras técnicas corporais.

O vídeo foi referência para prepararmos as aulas e também como recurso didático com os professores/cursistas, para o ensino da disciplina “História da Educação”. A paisagem de Luciara era constituída pelo rio Araguaia e a vista da Ilha do Bananal<sup>6</sup>, onde viviam e vivem os Karajá do vídeo. Uma paisagem social que nos faz viver em outro tempo e espaço que qualifica nossa experiência humana. É deste lugar<sup>7</sup> que também no corpo fui sendo tecida para me identificar com a temática de estudo e o enorme prazer em aprender com os Povos do Brasil a ser brasileira.

O vídeo tratava da especificidade do processo de produção dos corpos crianças – meninos – para as aprendizagens necessárias para se inserirem na sociedade Karajá. No vídeo as imagens e sons dos corpos Karajá vivendo o ritual davam vida aos textos e narrativas de André Toral me levaram pensar sobre as semelhanças dos processos de educação da criança e numa perspectiva intercultural, mesmo antes de conhecer o termo, foi possível dialogar com a literatura sobre história da educação escolar organizada por períodos marcados pela história ocidental. Essa história pautava-se em livros e artigos, mas o livro de referência temporal iniciava com os “povos primitivos” e a educação “não formal” até a organização dos períodos da história ocidental até 1994. A obra de Aníbal Ponce (1963<sup>8</sup>) que trabalhamos é ainda utilizada como referência na formação de professores no Brasil.

No entanto, o vídeo nos abriu possibilidades de criarmos outra compreensão da história para além da visão linear do tempo e espaço formatado pelos livros. Naquele contexto, estudando e discutindo em grupo, montamos um painel nas

---

6 A Ilha, maior ilha fluvial do mundo, é circundada pelo Araguaia e o rio Javaés, povo que vive na região de relação histórica com os Karajá.

7 Desse contexto depois retomo a experiência com os Tapirapé (Povo Apyãwa) que tinha dois professores no projeto Parcelas e com os quais pude conhecer pela primeira vez uma aldeia indígena, em 1994.

8 PONCE, Aníbal. Educação e luta de classes. Tradução de José Severo de Camargo Pereira (1963). 12ed. São Paulo: Cortez, 1992.

paredes de cada sala representando as fases e processos de educação em cada região, inclusive relacionando os contextos europeu, brasileiro, regional e Karajá a fim de superar a visão distorcida da presença de educações “primitivas” em sociedades que não tinham escolas. Compreendeu-se a partir desse exercício mediado pelo vídeo da “Festa de Aruanã” que quando as sociedades não utilizam tecnologias ou ciência semelhantes às da sociedade ocidental para alimentação, moradia, saúde entre outras demandas sociais coletivas, não significa que não tenham conhecimentos para organizarem seus processos próprios de educação que sejam eficientes e eficazes para garantir a produção da vida coletiva às novas gerações, com a qual possam se reconhecer como pertencentes à sociedade e terem um lugar social para crescerem e viverem saudáveis e felizes com seus pares.

A educação Karajá era assim, pelas aprendizagens dos vídeos, tão contemporânea quanto às teorias que acessávamos para compreender os processos de aprendizagem e como a partir deles organizávamos a educação escolar a partir dos seis anos de idade.

Com essa experiência rompemos com a visão equivocada e fragmentada da história homogênea e burguesa, criando o inédito trabalho interdisciplinar e intercultural, reconstruindo a história da educação de forma articulada com o tempo-espaço outro, e as formas de viver na região amazônica, diverso nos contornos geográficos, históricos e socioculturais.

O vídeo assim como o cinema produzido com os Povos do Brasil, independentemente do tempo em que foram produzidos são de uma riqueza imensurável tanto para os próprios grupos que dele participam como atores sociais, quanto para os demais brasileiros que podem ampliar suas perspectivas de compreensão da própria história e cultura.

André Toral também contribuiu para contar a história de outros povos da região, e em 1992, com os alunos da Escola Apyãwa (Tapirapé), registrou as memórias dos velhos remanescentes das antigas aldeias que contribuíram fundamentalmente para compreender tanto a movimentação do povo quan-

to a extensão de seu território tradicional (PAULA, 2017). Com isso, destaco as relevantes contribuições da antropologia brasileira, mesmo considerando as contradições inerentes ao processo histórico colonizador, por considerar André Toral como exemplo do trabalho respeitoso dos antropólogos que garantiram pela produção e uso de vídeos, assim como pioneiramente o fizeram com a fotografia, acervos que qualificam o auto reconhecimento e o registro dos Povos Indígenas do Brasil.

### **Aprendizagens e vídeos entre os Tapirapé e os Kalapalo**

Em dezembro de 2012, fui professora da disciplina Linguagem Corporal de Movimentos, com carga horária de 60 horas, do curso que atendia professores Tapirapé e 8 professores Karajá no Projeto Aranowa'yao – Novos Pensamentos, Habilitação Magistério Intercultural, realizado na Escola Indígena Estadual “Tapi'itãwa”, da aldeia central do Território Urubu Branco<sup>9</sup>, na região de Confresa. Foram dias de convivência amorosa e respeitosa e de muitas aprendizagens, pois as emoções produzem inteligência e ação muito mais qualificadas do processo que sempre que lembrado nos dão novas faces e aprendizagens. O convite veio do Colegiado do Curso, validado por pessoas da comunidade que me conheciam como professora das “Parcelas de Luciara”, do Projeto Inajá II em Santa Terezinha e do 3º Grau Indígena em Barra do Bugres.

O Tapirapé foi o primeiro povo de Mato Grosso que conheci quando ainda viviam no fundo de uma fazenda nas margens

---

9 Reconquistada em 1993, a Terra Indígena Urubu Branco localizada em Mato Grosso se situa nos Municípios de Santa Terezinha, Confresa e Porto Alegre do Norte. Atualmente, segundo André Wanpura de Paula (2017), são sete aldeias em Urubu Branco e na área Indígena Tapirapé-Karajá há uma aldeia Tapirapé e três Karajá. O Tapirapé atualmente é um povo com aproximadamente 1000 pessoas, conforme fonte do Posto de Saúde local, em 2017. No entanto, o fato de estarem muito melhor organizados em seus territórios, atualmente, o Povo Apyãwa ainda vivencia as tensões da presença conflitiva dos grandes latifúndios agropecuários, garimpeiros e posseiros em busca de exploração predatória da terra.

do rio Tapirapé (próximo aos municípios de Santa Terezinha e Luciara) enquanto lutavam pela recuperação do seu antigo território. Segundo André Wanpura de Paula (2017) há registros sobre eles naquela região desde os séculos XVIII e XX quando, ocuparam um território que lhes dava “relativa tranquilidade”, fundamental para que sua cultura fosse registrada na memória atual como um “lugar que fornecia elementos chaves para sua sobrevivência, após um longo e tortuoso percurso de diáspora relatado em um de seus mitos de origem”, como no mito *Xakarepera* que “dá vicissitudes pelas quais este povo passou até o estabelecimento na região da serra do Urubu Branco” (2017, p.21). O mito:

[...] descreve uma longa travessia de água na qual os Apyãwa foram auxiliados por um camarão, que transportou o povo em seus braços. Porém, por causa da desobediência a uma proibição, o braço do camarão se rompeu e muitas pessoas morreram afogadas (COMUNIDADE TAPIRAPÉ, 1996). (2017, p. 21).

Como relata o autor, o mito e a história, as mortes sofridas fragilizaram o Povo Apyãwa (Tapirapé), especialmente quando acometidos de várias doenças são atacados pelos Kayapó (em 1947) para posterior agrupamento dos remanescentes pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI). Quando da fundação da Aldeia Orokotãwa foi considerado relevante a presença das Irmãzinhas de Jesus que atuam na salvaguarda<sup>10</sup> da população e retomada dos rituais.

Minha primeira e inesquecível estada em uma aldeia foi na aldeia Tawyao, na Foz do Rio Tapirapé. Saímos de Luciara pelo rio Araguaia por volta de quatro horas da manhã, ainda escuro, num barco de madeira coberto. Éramos quatro professoras, o barqueiro e seu filho pré-adolescente, saímos numa madrugada

---

10 Essa dimensão implica tanto no atendimento à saúde física quanto emocional, já que na memória coletiva há registros de que já não tinham mais motivação para viver, o incentivo à retomada dos rituais próprios foi fundamental para que a vida fosse intensificada e conectada à cosmologia do povo.

de janeiro pelo rio Araguaia em direção à Ilha do Bananal para chegar próximo ao almoço na aldeia. As chuvas nos obrigaram a entrar pelos “braços” do Araguaia dentro da Ilha do Bananal<sup>11</sup>. Ao chegar nos deparamos com cinco crianças pequenas remando rio adentro numa canoa; aportando nas margens do rio no caminho da aldeia havia um enorme pirarucu aguardando para ser levado e partilhado com todos.

A maioria dos homens não estava na aldeia, pois haviam decidido voltar ao antigo território que estava em processo de retomada para preparar a roça e as casas a fim de que pudessem levar suas famílias. Na aldeia, mulheres e crianças em seus afazeres mantinham o silêncio e o encanto de que cada uma das pessoas ali tinham suas próprias formas de ocupar-se de si e do outro para que tudo corresse bem e pudessem se alimentar e ficarem bem enquanto aguardavam as mudanças que viriam. Comprei brincos, dormi em rede e conheci rapidamente a irmã Genoveva<sup>12</sup> em movimento com sua saia e enxada à caminho da roça, nos informando que não havia comida para nós, pois ali, cada uma das pessoas adultas ocupava-se de forma que nenhuma criança ficasse sem alimentação e cuidados. Assim, fomos fazer nossa comida no barco e de pronto fui marcada por esse encontro feliz, pela sensibilidade e leveza deste povo que me despertou o desejo de conhecer e conviver com os Povos do Brasil.

[...] Para Bondía (2002, p. 21): “[...] a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. [...] A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência.” Longe de ficarmos restritos apenas ao que nos acontece, além

---

11 Ao retornarmos a chuva e o “banheiro” que quase virava nosso frágil barco, nos fez ancorar no topo de uma árvore e passarmos a noite dentro da Ilha do Bananal. Quando retornamos à Luciara na manhã do dia seguinte, já havia pessoas preparando-se para a busca dos desaparecidos no Araguaia.

12 Sobre a presença a história das Irmãzinhas entre os Tapirapé, e em especial Genoveva que tanto nos ensinou com sua corporeidade presente e silenciosa em raros encontros, sugiro a leitura da obra “O renascer do Povo Tapirapé: diário das Irmãzinhas de Jesus de Carles de Foucauld” 1952-1954.

disso, significa refletirmos sobre como lidamos com essa experiência. (SILVA e GRANDO, 2017, p.537)

Sensível a essa experiência busquei levar uma fundamentação teórico-metodológica para o ensino dos jogos e da educação do corpo na formação dos professores Tapirapé uma linguagem mais interdisciplinar e intercultural, para a qual os vídeos são excelentes recursos de estudo e para o planejamento como possibilidade didática. Já conhecia os vídeos produzidos pelos indígenas do Projeto Vídeos na Aldeia<sup>13</sup>, mas buscava algo mais específico com a temática que pudéssemos ampliar as referências dos jogos e brincadeiras indígenas.

Até 2012 não conhecia nenhum vídeo dos Tapirapé<sup>14</sup>, tinha referências, mas somente com fotografias e relatos<sup>15</sup>. O vídeo era naquele momento uma proposta para o diálogo intercultural na perspectiva indígena, considerando que cada povo tem suas formas próprias de educação do corpo/pessoa, assim como metas e propósitos específicos para a educação escolar de sua comunidade e povo. O vídeo publicado

---

13 Vídeo nas Aldeias, projeto relevante que produz cineastas indígenas e que resulta numa produção qualificada de vídeos, que nosso grupo de pesquisa recorre para as formações de professores em Cuiabá-MT, para a inclusão da história e cultura de um povo indígena, pois o estudo implica em trabalhar com um povo específico, opondo-se a visão generalista e romântica dos Povos do Brasil. Disponível no portal do projeto: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009>>. Acesso em: 10 de dez 2017.

14 Em 2016, Vandimar Marques Damas, em sua tese de doutorado em Artes e Culturas Visual sob o título: “Vermelho e negro: Beleza, sentimentos e proteção entre os Tapirapé”, nos informa sobre a gravação de dois vídeos com os Tapirapé: “Sonhos e raios” (com duração de 18 min), e “Traços Tapirapé” (21 min) onde aborda “as temáticas da pintura corporal, as festas e o xamanismo Tapirapé” (2016, p.21). Disponível em: <[https://culturavisual.fav.ufg.br/up/459/o/VANDIMAR\\_-Tese\\_de\\_doutorado.pdf](https://culturavisual.fav.ufg.br/up/459/o/VANDIMAR_-Tese_de_doutorado.pdf)>. Acesso em: 10 de dez. 2017.

15 No trabalho com o 3º Grau Indígena, havia encaminhado com os cursistas uma pesquisa exploratória sobre os jogos e brincadeiras e entre eles tinham os Tapirapé. A sistematização do trabalho está publicado na obra “Jogos e Culturas Indígenas: Possibilidades para a educação intercultural na escola” Disponível em: <http://www.esporte.gov.br/arquivos/snelis/esporteLazer/cedes/jogosCulturasIndigenas.pdf>. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

como encarte do livro pelo SESC São Paulo: “Kalapalo – 25 Jogos e Brincadeiras”<sup>16</sup>, foi escolhido por se tratar de material vinculado à temática “Linguagem Corporal de Movimentos” que desenvolveria com os professores Tapirapé e Karajá. O Povo Kalapalo vive no Parque Nacional do Xingu<sup>17</sup>, também em Mato Grosso.

**Foto 1: Inimá Paravuy – Povo Tapirapé**



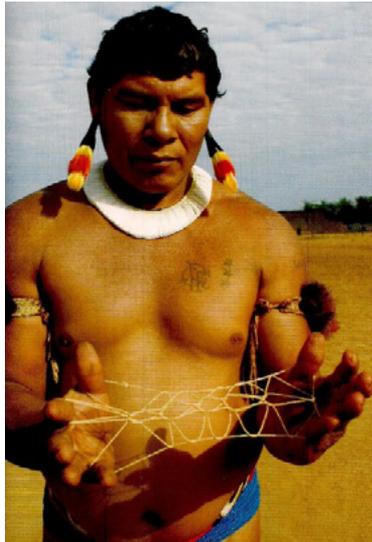
FONTE: *Jogo Inimá Paravuy* – Comunidade Tapirapé, 2015.

Na dinâmica das aulas, propus aos professores assistirmos ao vídeo. A surpresa foi que essa proposta foi ampliada. Eles deram ao material um novo sentido. Reuniram outras pessoas da comunidade, especialmente os anciãos e lideranças, para assistirem o vídeo e foi um espaço novo de aprendizagens coletivas. Comentavam sobre as pessoas, seus relatos, suas práticas, se identificavam estabelecendo relação de afinidade, admiração e complementaridade com as suas formas de ser.

16 Trata-se da obra: “Jogos e Brincadeiras do povo Kalapalo” com documentário em DVD, produzido pelo SESC-SP, sob responsabilidade de Marina Herrero (2006).

17 O Parque Nacional do Xingu foi criado em 1961 e se localiza no Mato Grosso, como um espaço multiétnico e multicultural no qual o Povo Kalapalo se encontra com aproximadamente 450 pessoas em dois aldeamentos.

**Foto2: Ketinho Mitselü – Povo Kalapalo**



FONTE: Jogo 24. Herrero; Fernades; Franco Neto, 2006 p. 169.

Ao assistirem, os Tapirapé faziam comentários na língua e riam muito, expressavam formas de identificação com as falas e principalmente com os jogos apresentados no vídeo que integravam homens de todas as idades para a filmagem dos 25 jogos, um momento de trocas muito emocionante.

Um momento expressivo do vídeo foi assistirem os Kalapalo realizando o jogo de fios. O jogo de fio é para os Kalapalo o Jogo *Ketinho Mitselü*, o Povo Tapirapé *Inimá Paravuy*.

Como as imagens mostram, o jogo é uma prática presente no cotidiano da aldeia e as crianças aprendem muito cedo, conforme pude constatar durante a estada em sala de aula um menino que utilizava os pés para fazer as tramas nos fios sob a observação de sua mãe Tapirapé.

A menina Tapirapé apresenta uma das formas possíveis, evidenciando que mesmo com povos diferentes, as práticas e trocas entre culturas promovem diálogos interculturais significativos. Os vídeos indígenas assim, também fomentam a comunicação e interação entre os povos indígenas, pelo re-

conhecimento de semelhanças e diferenças culturais que os aproximam como Povos do Brasil.

A partir da sala de aula, o vídeo “Kalapalo – 25 Jogos e Brincadeiras” fomentou debates na aldeia e no processo de aprendizagem sobre a especificidade do conteúdo Jogo na disciplina – Linguagem Corporal de Movimentos em 2012. Em outubro de 2015, em Palmas, Tocantins, durante o III Encontro Pan-Americano de Jogos e Esportes Autóctones e Tradicionais, o Cacique Xario’i Carlos Tapirapé e Genivaldo Tapirapé, participaram conosco do evento onde apresentaram os jogos realizados, que reúnem todas as aldeias. Após essa participação com apoio da UFMT, um texto foi transcrito e publicada como produção Povo Tapirapé e apresentação de Xario’i Carlos Tapirapé André Wanpura De Paula e (2016).

Por conta do objeto deste vídeo, que também é objeto de outros vídeos produzidos pelos povos indígenas e sobre eles, os jogos e brincadeiras são práticas sociais altamente qualitativas em termos de conhecer o Outro e, portanto, potencialmente promotoras de educações com a perspectiva intercultural.

Nos estudos sobre os jogos e brincadeiras que expressam identidade, durante a formação no curso com os professores do Curso de Magistério Intercultural, levantamos entre os participantes suas memórias de crianças a fim de compreendermos como essas manifestações do brincar estavam presentes, quais os sentidos e significados delas para os professores Tapirapé e Karajá, e quais as relações dessas formas de brincar com o que presenciavam com as crianças na aldeia e como esse brincar poderiam estar presentes no trabalho por eles desenvolvido na escola.

Um professor Tapirapé [...] relatou que quando era criança seu pai lhe deu um animalzinho de presente. Esta situação eu observei durante minha estada na comunidade em 2012, vendo uma menina que brincava com um macaquinho sempre grudado em seu braço ou pescoço. Com o professor, compreendi que os pais dão de presente para a criança filhotes de animais

para que possam cuidar e brincar com eles, pois assim ela aprenderá a ter responsabilidade por alguém. (GRANDO, 2014, p.111)<sup>18</sup>.

No brincar se aprende sobre as coisas com as quais vão se educando no tempo e espaço do corpo que ao se apropriar de forma lúdica dos artefatos da cultura, desenvolve sensibilidades que o orientarão para as futuras tarefas de viver com seu povo e território. Conforme o animal que terá que cuidar, alimentar e brincar, e nisso aprenderá sobre o que comer e também como lidar com esse animal quando ambos forem adultos: jacaré e homem em busca de alimento no rio. Para os Tapirapé é assim que a criança aprende a ser um bom pai e uma boa mãe, pois desde cedo vai dominando o espaço e o tempo de viver com a comunidade na qual homem e natureza partilham saberes e vivências, e principalmente desenvolve a sensibilidade para o cuidado com o outro.

O brincar para além da manipulação da natureza, possibilita estabelecer relações significativas com os artefatos da cultura imaterial e material, ao brincar com objetos ou não, criam-se “socialidades e mediações com as quais as crianças” se envolvem tanto no cotidiano e passam a interpretar e dar sentido próprio.

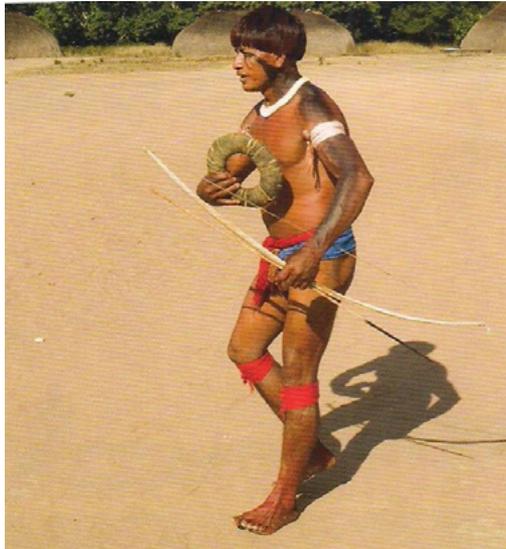
Assim, as brincadeiras e os brinquedos em uma comunidade indígena estão explicitamente relacionados à dinâmica da vida coletiva. Por isso mesmo, com estas estratégias lúdicas e “infantis”, a criança indígena vivencia as inúmeras possibilidades de estabelecer vínculos entre o “nós e o outro”, para conhecer suas

---

18 Essa forma de educação também pode ser relacionada ao que entre os Tupi se reconhece como “xerimbabo” que significa “coisa muito querida” e também uma prática registrada entre os Tupinambás que tinham o costume de domesticar os animais que se transformavam em “mascote”. Segundo consta na literatura brasileira, esse costume se mantém presente na sociedade atual.

próprias possibilidades e habilidades. O outro pode ser visível, invisível, pertencente ao seu grupo étnico ou não, ser uma pessoa ou não, ser alguém que faz bem ou não à comunidade, mas sempre será alguém com quem aprenderá. (GRANDO, 2014, p.111-112).

**Foto 3: Ta - Povo Kalapalo**



Fonte: Jogo 01 – Herrero; Fernades; Franco Neto, 2006 p. 117.

Essas aprendizagens sobre o brincar ficam explicitadas no vídeo dos Kalapalo quando o ancião faz sua narrativa apresentando os jogos e as brincadeiras para um casal, e quando representam no vídeo todas as brincadeiras que integram os velhos, os adultos, os jovens e as crianças.

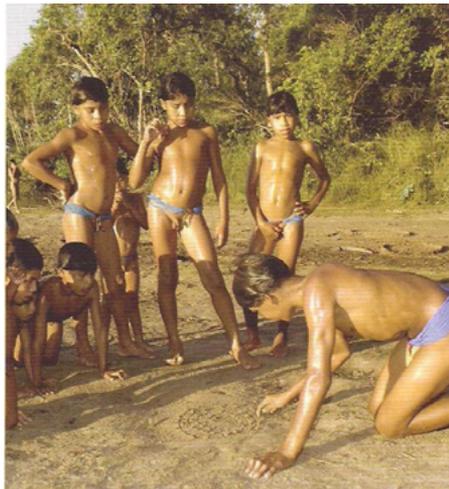
[...] Uma teoria sobre a pedagogia [...] o aspecto dialógico do processo educativo. Trata-se de um processo de mão-dupla, de escuta mútua, que prevê a transformação de ambos interlocutores. [...] significa escutar e aprender [...] de forma que não somente os educadores, mas até a própria teoria que fundamenta a prática pedagógica se transformem na interação. (FONSECA, 1993, p.28).

Com essa compreensão, assim como os jogos e brincadeiras, os vídeos são possibilidades de promover o diálogo no processo educativo, por promover interações entre gerações, entre culturas distintas e principalmente por serem ambos fomentadores de aprendizagens significativas, prazerosas e lúdicas.

Os materiais com os quais brincam os Kalapalo no vídeo são apresentados pelo ancião no Jogo *Ta* que utiliza arcos e flechas pequenas e uma roda de palha a fim de que os participantes, homens sem limite de idade, no centro da aldeia vão brincar de acertar com precisão o centro da roda que é jogada por um componente do outro grupo com o qual jogam.

[...] manipulados pelas crianças como imitação e aprendizagem das técnicas corporais e dos instrumentos e demais objetos com os quais vão se familiarizando. Pelo corpo e de forma aparentemente lúdica e despretensiosa, o brincar lhe proporciona a aprendizagem necessária para viver com seu grupo social e com ele garantir sua sobrevivência de forma harmônica com os diversos mundos que compõem seu cosmos. (GRANDO, 2014, p.110).

**Foto 4: Okon de Terra – Povo Kalapalo**



Fonte: Jogo 19 – Herrero; Fernades; Franco Neto, 2006 p. 155.

Os vídeos são organizados em três temas diferentes e complementares. A proposta foi então levar os mesmos para reafirmar o trabalho a fim de que a fundamentação teórico-metodológica oportunizasse além da compreensão dos sentidos e significados ocidentais e acadêmicos do jogo e das práticas corporais no processo de educação das crianças, a compreensão a partir da lógica de um povo indígena com o qual pudéssemos dialogar numa perspectiva intercultural e interdisciplinar.

### **Tessituras do aprendizado**

Após trazer algumas cenas da presença dos vídeos indígenas em diálogo com as minhas experiências de professora posso reafirmar que muitas vezes me deparei com a curiosa forma de os materiais audiovisuais serem produzidos e utilizados no cotidiano dos indígenas com os quais pude aprender muito vivendo em Mato Grosso. Pois para além das minhas próprias aprendizagens com eles, observei inúmeras formas desses utilizarem os vídeos como recursos de aproximação e educação entre iguais e diferentes.

No Projeto Povos do Brasil, também tivemos a experiência sensível que os filmes nos proporcionam quando assistimos e selecionamos materiais midiáticos para sugerir o acervo de vídeos a ser disponibilizado, os objetivos de trazer formas diversas de ser e viver dos mais de trezentos povos que vivem no Brasil nos proporcionou uma rica experiência com realidades com as quais se aprende a dialogar e conhecer numa perspectiva intercultural.

Inevitavelmente, a produção de materiais audiovisuais, chama-me a atenção pela força que dá à visibilidade da história e da cultura dos povos, a partir das expressões e produções socioculturais que são manifestas nos corpos em movimento, pintados, ornamentados, vivos em seus contextos e tempos.

Sendo materialidade da vida e centralidade do viver coletivo, o corpo tem sido o protagonista da produção audiovisual indígena, tanto quanto o é para expressar a identidade e a cultura de cada

grupo social que compõe as sociedades indígenas. O corpo criança, o corpo jovem, o corpo adulto, o corpo velho, o corpo ancião, embora tenha seu tempo e espaço definido por uma cronologia, os vídeos reforçam a compreensão de que o corpo não é determinado biologicamente, mas antes, um artefato da cultura específica de cada tempo-espaço do viver coletivo. Produzem-se pessoas no corpo que é manipulado e tecido por autoridades sociais de cada povo, por ritos e rituais, por cuidados e também pelos jogos e brincadeiras que educam e moldam formas de pensar e ser. Práticas corporais que possibilitam de forma lúdica o reconhecimento de si com o Outro e o pertencimento a um grupo social específico da comunidade, da aldeia, do povo.

Assim, neste texto, busquei dialogar sobre os saberes e as aprendizagens que me oportunizaram suas produções audiovisuais, mas também, sobre os diferentes sentidos que esse material ganha nas mãos dos indígenas a partir do que observei na convivência oportunizada pelas formações de professores indígenas em Mato Grosso.

Como afirma Fonseca (1993, p.27), “Dialogar implica em trocar algo, e para isto acontecer, é preciso reconhecer as qualidades particulares de cada interlocutor”, e por isso mesmo, com os vídeos levei em consideração as aprendizagens com os próprios indígenas que trazem suas histórias e culturas, suas práticas sociais cotidianas e ritualizadas que são materializadas nos corpos que jogam, dançam, lutam, brincam, educam e partilham culturas em relação.

O Projeto Povos do Brasil, oportuniza aos brasileiros e a todos os povos do mundo, uma produção fantástica sobre diferentes formas de viver e ser pessoa neste planeta Terra. Terra que é fonte de toda vida dos povos indígenas do Brasil, pois é por ela que passam todas as experiências humanas que antecedem o presente e prescrevem futuros, Terra que é o alimento cosmológico do corpo, materialidade espiritualizada, orgânica, mítica e ritualística, na qual se produz a história coletiva e individual dos vivos, dos humanos e dos não humanos e não vivos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONSECA, Cláudia. Diferença, Inferioridade. Transcrição da palestra proferida no *Seminário de Introdução Científica sobre Aprender*, na mesa: Da Pedagogia de Rua a uma filosofia sobre o aprender. Porto Alegre, julho de 1993. In: *Revista Do Geempa*. 1993 (27-35).

GRANDO, Beleni Saléte. *Corpo e educação: as relações interculturais nas práticas corporais Bororo em Meruri-MT*. 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

GRANDO, Beleni Saléte. Infância, brincadeiras e brinquedos em comunidades indígenas brasileiras. In: *REVISTALEPH – Dossiê Temático*. Dez. 2014 Ano XI - Número 22. (97-113).

HERRERO, Marina; FERNANDES, Ulysses; FRANCO NETO, João Veridiano. *Jogos e Brincadeiras do Povo Kalapalo*. Com documentário em DVD: Kalapalo - 25 Jogos e Brincadeiras. Apresentação Danilo Santos de Miranda e Ellen B. Basso. São Paulo: SESC, 2006. (263p. 194 fotos).

PAULA, André Wampura de. *Escola Apyãwa: da vivência da Educação Indígena à Educação Escolar Intercultural Tapirapé*. Dissertação (Mestrado em Educação) da Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2017.

PONCE, Aníbal. *Educação e luta de classes*. Tradução de José Severo de Camargo Pereira (1963). 12ed. São Paulo: Cortez, 1992.

SILVA, Solange Mara Moreschi; GRANDO, Beleni Saléte. Nos corpos da dança: a educação intercultural na formação de professores. In: *Revista Educação Pública*. Cuiabá, v. 26, n. 62/2, p. 527-548, maio/ago. 2017.

TAPIRAPÉ, Xario'i Carlos; PAULA, André Wanpurã de. Jogos tradicionais Apyãwa. In: Elizara Carolina MARIN; Pierre Normando GOMES-DA-SILVA (Org.) *Jogos Tradicionais e Educação Física Escola: experiências concretas e sedutoras*. Curitiba, Paraná: CRV, 2016 (157-163).





# OS DESAFIOS DO EDUCOMUNICADOR NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL INDÍGENA: EXPERIÊNCIAS COM EDUCADORES GUARANI MBYA EM SÃO PAULO<sup>1</sup>

*Débora Menezes<sup>2</sup>*

## **Educomunicação: um campo de mediações**

Este artigo traz reflexões sobre os desafios de minha prática pessoal como mediadora de atividades educacionais, junto a educadores indígenas Guarani Mbya, em São Paulo (SP). Desafios como os de entrar em contato com questões indígenas pela primeira vez, observar como as pessoas se apropriam de ferramentas de comunicação e dialogar sobre o que, e para quem estes indígenas querem mostrar por meio das mídias que constroem – principalmente as imagens utilizadas em vídeos e redes sociais, e qual seria o papel do mediador em processos de Educomunicação envolvendo povos e comunidades indígenas.

---

1 Artigo elaborado a partir de trabalho apresentado com Carlos Lima (do Núcleo de Educomunicação da Prefeitura Municipal de São Paulo) no VI Encontro Brasileiro de Educomunicação, entre 10 e 12 de junho de 2015, na PUC-RS, promovido pela Associação Brasileira de Educomunicação (ABPEducom), Núcleo de Comunicação e Educomunicação da USP (NCE-USP) e Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Na oportunidade, destino meus agradecimentos aos coordenadores dos CECIs, Tupã de Paula, Adriano Veríssimo e William Macena, pelo intercâmbio de informações. Ao Carlos Lima, coordenador do Núcleo de Educomunicação da Prefeitura Municipal de São Paulo, que abriu oportunidade a realização deste trabalho. E a todos os educadores dos CECIs, pela oportunidade de aprendizado e de trocas. Minha forma de agradecer é divulgar os vídeos produzidos por vocês em 2014 e 2015, Disponível em: <<http://bit.ly/1F7R0QE>>.

2 Jornalista e educadora ambiental, mestre em Divulgação Científica e Cultural do Laboratório de Jornalismo Avançado da Universidade Estadual de Campinas (LABJOR-UNICAMP).

Entendo a Educomunicação a partir de Soares (2011), que o define, entre outros, como um campo de intervenções sociais onde mídias produzidas coletivamente favorecem a construção intencional de uma teia de relações (que Soares descreve como um ecossistema educacional, conceito emprestado da biologia). Nessa teia, criatividade, a inclusão social, coletividade e a reflexão crítica sobre os meios de comunicação e o direito de acesso ao conhecimento, são elementos que se entrelaçam no processo de produção midiática que deve refletir a voz, o olhar dos grupos sociais, provocados nesse fazer.

Claro que qualquer pessoa ou coletivo pode produzir a mídia que quiser. Mas em processos onde existe a figura de um mediador que se oriente por princípios da Educomunicação (ou professor, formador, facilitador, como queira), a prática social da produção de mídia é orientada para alguns aspectos importantes. O cuidado na realização de encontros para a construção das mídias, a mobilização de participantes, a observação dos grupos, tudo isso faz parte da atuação de um mediador.

E o que chamo de princípios educacionais que pontuariam essa atuação do fazer do mediador? Destaco dois deles, a partir de Lima (2009): a possibilidade de que o processo de fazer mídia coloque os participantes em contato com seu próprio repertório cultural como ponto de partida; e o processo do fazer comprometido com o fortalecimento de indivíduos e de grupos.

Para Lima, (2009), cada encontro educacional seria para que os grupos se reúnam e exerçam “o direito humano de produzir comunicação” (p. 129):

[...] ou seja, para transformar em uma peça de comunicação (programa de rádio, vídeo, jornal impresso ou virtual, site, entre outras), o que sentem e o que pensam sobre assuntos de seu real interesse. A educação que nestes momentos acontece é sinônimo de possibilidade de cada indivíduo se envolver nessa ação direta de fazer algo, à procura de suas próprias ideias e emoções a respeito dos temas que decidiram abordar.

Como não há chefe nesse tipo de tarefa, o produto da comunicação assume sempre a feição daqueles que o idealizaram, confeccionaram e finalizaram. Educação aqui é sinônimo de criação. O produto de comunicação que resulta dessa educação para o presente é, nesse sentido, uma produção artesanal, que permite aos seus realizadores se reconhecerem como autores, de fato, pois dão vida material ao trabalho de seu intelecto e imaginação. (LIMA, 2009, p. 123).

Não há chefe nessa empreitada educ comunicativa, lembra Lima (2009). O mediador seria mais um animador do processo, apoiando o grupo a buscar sua linguagem e autonomia. É o grupo que decide linguagem a abordar e outras estratégias para trazer um assunto à tona em um jornal, vídeo, programa de rádio. O produto que resulta desse processo coletivo de criação, reflete diálogos, escolhas, recortes de um momento da história dos grupos envolvidos nesse fazer.

### *A educação indígena dos guaranis em SP*

Fui formadora de educomunicação, entre 2014 e 2015, junto aos educadores indígenas dos Centros de Educação e Cultura Indígena (CECIs) das três aldeias da etnia guarani Mbya, em São Paulo (Krukutu e Tenondé Porã, na zona Sul, e Tekoa Pyau, na zona Oeste). As formações eram então coordenadas pelo programa Nas Ondas do Rádio<sup>3</sup>, proposta pedagógica da Secretaria Municipal de Educação (SME) que se baseia no conceito de Educomunicação e tem como objetivos: incentivar

---

3 Atualmente, o programa foi substituído pelo Núcleo de Educomunicação, ligado à Coordenadoria Pedagógica (COPED), vinculado ao Núcleo Técnico de Currículo (NTC) da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo (SME). Saiba mais em: <<http://portal.sme.prefeitura.sp.gov.br/Main/Page/PortalSMESP/Apresentacao-7>>. Acesso em 6 fev. 2018.

o protagonismo infanto-juvenil; promover a apropriação crítica da mídia e de suas linguagens; e garantir o exercício do direito à informação e à liberdade de expressão.

Na prática, mediadores contratados pela Prefeitura trabalham a linguagem midiática no processo de ensino-aprendizagem, principalmente por meio de formações junto aos professores da rede municipal de ensino, e ainda por meio do incentivo e acompanhamento de atividades educacionais de inserção de alunos, como coberturas de eventos do município por meio de equipes de repórteres denominados “Imprensa Jovem”.

Já os Centros de Educação e Cultura Indígena (CECIs) foram criados em 2004 nas três aldeias indígenas da etnia Guarani Mbya em São Paulo: Tekoa Pyau, na região do Jaraguá; Krukutu e Tenondé, na zona rural da região de Parelheiros. Essa criação foi uma articulação conjunta entre o Poder Público municipal à época, e lideranças indígenas.

As atividades dos CECIS são realizadas com crianças de 0 a 5 anos e 11 meses. Os educadores que atendem às crianças são indígenas e a administração dos CECIS é realizada por meio de convênio entre a Prefeitura e organizações que contratam estes educadores; a Prefeitura ainda realiza acompanhamento pedagógico destes centros, principalmente por meio de formações continuadas.

Antes de prosseguir é preciso conhecer um pouco sobre os guarani Mbya. Espalhados pelas regiões Sul e Sudeste (Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro), na capital paulista essa etnia representa atualmente uma população de pouco mais de duas mil pessoas<sup>4</sup>, com laços de parentesco entre as três aldeias em São Paulo e com outras localizadas fora do Estado, onde são frequentes as viagens para visitas a parentes e intercâmbios entre as *tekoas* (aldeias). O modo de vida tradicional desses guarani inclui plantações de milho e mandioca para o consumo local, a produção de arte-

---

4 Dados informados pela Unidade Básica de Saúde do Jaraguá e pela SME-Diretoria Regional de Ensino (DRE) Capela do Socorro, em 1 jun. 2015. No Jaraguá, segundo a UBS, vivem 654 pessoas; e segundo a DRE Capela do Socorro, há 1160 pessoas na aldeia Tenondé Porã e 200 pessoas na Krukutu.

sanato com madeira, cipós e sementes, a ainda a vida social e espiritual na *Opy* (Casa de Reza), espaço de rituais e também de reuniões da comunidade e suas lideranças. A língua falada é o guarani, mais do que o português.

A luta por espaço é um dos desafios dos Guarani em São Paulo, sendo que a população do Jaraguá tem a situação mais problemática: além de se aproximar mais do meio urbano do que as outras aldeias da capital, a Terra Indígena Jaraguá tem apenas 1,7 hectares, e sua ampliação para 532 hectares, foi suspensa pelo governo Temer em 2017<sup>5</sup>. A Terra Indígena Tenondé Porã (com 15.969 hectares), na região Sul de SP, ainda aguarda emissão de portaria declaratória do Ministério da Justiça.

Os CECIs são espaços muito importantes para as três aldeias. Além de terem sido construídos com o acompanhamento das lideranças locais, é grande a relação dos centros com a comunidade. O documento sobre a proposta político-pedagógica do CECI (SME, 2014, p. 4 e 5) explica que:

[...] cultura, religiosidade e educação, na perspectiva guarani Mbya, não constituem esferas distintas da vida social, mas compõem um todo indissociável que se alimenta continuamente das experiências cotidianas vivenciadas por essa comunidade nos vários espaços da aldeia, como: a casa de reza (*Opy*), na mata, e atualmente, os espaços dos CECI de uso coletivo.

---

5 Em 29 de maio de 2015, o então Ministro da Justiça Eduardo Cardozo assinou uma portaria que declara um terreno de 532 hectares como território tradicional guarani, área que desde 2013 foi delimitada como Terra Indígena pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). A portaria declaratória não foi assinada pela então presidente Dilma Rousseff (PT), etapa necessária para que a Terra Indígena fosse finalmente reconhecida, e em 2017 essa portaria declaratória foi suspensa. E uma decisão judicial motivada por uma ação promovida pelo Governo do Estado de São Paulo determinou a suspensão do processo de demarcação da Terra Indígena Jaraguá. O processo de demarcação da Terra Indígena Tenonde Porã, que inclui as aldeias Tenonde Porã, Krukutu, Kalipety, Yy Rexakã e Guyrapaju, teve a Portaria Declaratória assinada pelo Ministério da Justiça em 05 de maio de 2016, reconhecendo os 15.696 hectares de ocupação tradicional dos Guarani, mas o processo ainda aguarda a homologação, por parte da Presidência da República.

As crianças fazem atividades diversas como desenhar, brincar, mas o referencial da cultura Guarani está presente no exercício de narração de histórias pelos mais velhos, nas atividades tradicionais como a trilha na mata, a brincadeira do arco-e-flecha, o fazer da comida considerada também tradicional (como assar milho na fogueira, entre outros), o canto e a reza na *Opy* e o artesanato. O conhecimento, seguindo a tradição guarani, “é transmitido pela observação, sem a intenção explícita de ensinar” (SME, 2014), e envolve as próprias atividades cotidianas das aldeias.

Além disso, os CECIs possuem salas de informática e internet, onde crianças utilizam as máquinas para jogos, programas de pintura e quebra-cabeça, entre outros. Os equipamentos são utilizados também por moradores da comunidade.

### **Educomunicação nos CECIs e a presença dos “juruás”**

Em 2009, o pesquisador Páolo Miranda Baez desenvolveu uma pesquisa participante junto a três escolas da capital paulista, com o objetivo de que interagissem entre si a partir de diálogos sobre cultura de paz e meio ambiente. Essa interação se deu principalmente por meio de vídeos, onde crianças da aldeia guarani Jaraguá também participaram. A atividade foi construída em parceria com a coordenação do programa Nas Ondas do Rádio da SME, a aldeia guarani do Jaraguá e ainda uma equipe de “Imprensa Jovem” (repórteres escolares) de uma escola.

Em conjunto com os CECIs, a SME, por meio de parceria entre o programa Nas Ondas do Rádio e o setor de Informática Educativa da secretaria decidiu investir em formação em Educomunicação dentro do programa. Os centros receberam equipamento de rádio (mesa e caixas de som, microfones), somando-se às salas de informática. Ainda em 2011 uma formadora de Educomunicação dedicou-se, junto com o coordenador do programa, para a realização de oficinas sobre o aprendizado em rádio e produção de *blogs*, estimulando os educadores a pu-

blicar sobre as atividades dos CECIs na internet, além de produzir spots e programas de rádio; a primeira oficina foi voltada para refletir sobre o significado da tecnologia para as aldeias e criar relações entre as práticas educacionais e o exercício pedagógico dos CECIs.

À época, a “rádio ao vivo” funcionou principalmente no CECI Jaraguá, tocando música e fazendo interações com as crianças. E a SME incluiu recomendações sobre Educação em uma publicação bilíngue (em guarani e em português) contendo orientações curriculares para a Educação Infantil Escolar Indígena. Implementado por iniciativa da Diretoria de Orientação Técnica da secretaria, que coordena tanto a Educação Infantil quanto o programa Nas Ondas do Rádio, o documento foi construído a partir do referencial dos educadores em encontros formativos. No texto sobre Educação, há uma avaliação inicial da formação realizada entre 2011 e 2012, pelos próprios participantes, que indica a importância de se trabalhar as ferramentas midiáticas nos CECIs:

O curso de Educação foi muito importante durante a formação continuada, pois hoje em dia temos a ferramenta nas mãos para usar contra as fortes pressões das sociedades não indígenas, resistindo, mostrando valores, nossa cultura e nossa língua, assegurando nossa autonomia enquanto povo. Arquivamos e colocamos as atividades que fazemos no *blog*, para mostrar à sociedade não indígena como era o ensino e a educação entre diferentes gerações (SME, 2012, p. 70).

Em 2013, a formação proposta pelo programa sofreu interrupção. O coordenador do programa Nas Ondas do Rádio, Carlos Lima, realizou algumas visitas nas aldeias para orientar sobre o uso da rádio e tirar dúvidas dos educadores. Finalmente, em 2014 as formações foram retomadas. Reforçando aquilo que foi proposto no início do programa nas aldeias, os objetivos do trabalho junto aos educadores: a valorização da cultura guarani

e dos trabalhos desenvolvidos nos CECIs; a criação e prosseguimento de canais de comunicação; a ampliação do protagonismo dos educadores na utilização das ferramentas midiáticas e na expressão comunicativa.

As atividades nos CECIS são desafiadoras a formadores do programa, hoje núcleo, que precisam entender o contexto da educação indígena, onde

[...] a prática educativa deve ser uma «prática referenciada», uma atividade que não se define em si mesma, mas segundo a realidade e as expectativas dos grupos indígenas, que é o que confere significação e realidade concretas à educação indígena. (LADEIRA, 2004, p. 151)

Quando atuei como formadora junto aos educadores indígenas dos CECIs, propus a realização de encontros formativos quinzenais nos próprios centros, com a participação de 13 educadores. Utilizando recursos pedagógicos como rodas de conversa sobre comunicação, produção de biomapa (mapas das aldeias construídos pelos próprios participantes), leitura crítica de mídia, produção de vídeos, fotografias e spots de rádio, houve um processo formativo que foi se construindo à medida em que os encontros foram se realizando. Embora seguindo recomendações sugeridas pelos coordenadores, essa construção dos conteúdos dos encontros, aos poucos, foi necessária para a responsável pela formação se familiarizar com o grupo de educadores, com conhecimentos desiguais em informática – parte do grupo não tinha familiaridade com o básico dos computadores, desse ligar a máquina até acessar as redes sociais. Também foi necessária para diminuir a distância entre um educador “juruá” (branco, na linguagem dos guarani) e os indígenas.

Além disso, acompanhava as atividades dos educadores com equipamento fotográfico, em que eles próprios fotografavam ou cediam o equipamento às crianças. Ou a garotada seguia para a sala de informática dos CECIs, onde fazíamos exercícios de gravação de áudio com microfone. Tudo em forma de brinca-

deira, muitas vezes sem planejamento anterior. Simplesmente, adaptávamos as ferramentas de mídia ao cotidiano das crianças e dos educadores.

**Foto 1: Crianças brincando de arco e flecha no CECI Jaraguá, e fotografando a atividade (2014).**



FONTE: Arquivo da autora.

Os conteúdos também foram se adaptando conforme as demandas do grupo. No primeiro semestre de 2014, por exemplo, os guaranis participaram de atos de mobilização pela demarcação das terras indígenas no Centro e na avenida Paulista, em São Paulo. Embora as formações do programa Nas Ondas estivessem no início das atividades, as fotos e reportagens sobre o assunto renderam exercícios para se refletir sobre a visão que se tem na imprensa sobre as questões indígenas. Além disso, em muitos dos encontros – realizados na maioria das vezes nos laboratórios de informática – havia crianças, que acabaram participando das atividades inicialmente voltadas para os educadores depois reapplicarem com as próprias crianças.

Diversos exercícios foram feitos também com os equipamentos de rádio dos CECIs. No Jaraguá, com a rádio funcionando quase 100%, foi possível interagir com crianças fazendo programas de rádio ao vivo, que também foram gravados em arquivo digital (*podcast*). No Krukutu, uma apresentação musical com violão e voz da garotada também foram gravados, mas em vídeo. Algumas músicas feitas pelos próprios educadores do Jaraguá, foram gravadas e inseridas nas produções de vídeos com fotografias de atividades do CECI.

O vídeo foi o recurso mais utilizado durante as formações em 2014. Por vários motivos: pela atração da mídia em si; pelos equipamentos da rádio não estarem funcionando plenamente; pela dificuldade dos educadores em se familiarizarem com a ferramenta blog (na maioria em inglês). Além disso, com o uso da rede social *Facebook*, a princípio parece mais fácil publicar fotos, vídeos, notícias, diretamente na rede, do que em um blog e posteriormente na rede. Embora blogs sejam ferramentas úteis de memória e organização, não foi possível desenvolvê-los ao longo das formações propostas.

Na produção de vídeos e de fotos, o interesse dos educadores foi maior durante o processo de construção das histórias. A partir de histórias tradicionais transmitidas dos mais velhos para os mais jovens, por exemplo, foram criadas animações com massa de modelar, seguindo de maneira bem simples uma técnica denominada *stop-motion*, que utiliza uma sequência de fotografias editadas de tal forma a darem impressão de movimento. Coletivamente as histórias foram construídas, com os educadores manipulando os equipamentos, escolhendo cenários, e as crianças auxiliando nesse processo de construção em algumas experiências. No momento de edição, a formadora ou um dos educadores ficou responsável por realizar o processo no computador, com todos os outros observando.

Em muitos momentos, eu como formadora falava em português, alguém traduzia para o guarani para os participan-

tes, muitos falavam em guarani e se traduzia parte das falas para o português. É importante destacar que, nas tentativas de orientar os educadores a trabalhos “isolados” (cada um em um computador) não houve bons resultados, gerando muita dispersão; os participantes das oficinas ficam sempre mais atentos quando todos estão reunidos numa tarefa, ainda que muitos como observadores. Embora a experiência de edição se concentrasse no mediador e posteriormente em um ou dois educadores indígenas, o restante do grupo acompanhava o que estava sendo feito observando o processo. Optamos por usar software livre para a edição de rádio (o programa *Audacity*) e utilizar o editor de vídeos já disponível nas máquinas da sala de informática, o *Windows Movie Maker*.

**Foto 2: Exercício de filmagem no CECI Tenondé Porã (2014).**



FONTE: Arquivo da autora.

A valorização da própria língua guarani é forte nas produções que os educadores indígenas realizaram. O trabalho maior na edição de um filme, entretanto, acaba sendo o de traduzir e legendar os filmes do guarani para o português. Nem todos os educadores sabem escrever em guarani (já que o forte é a comunicação oral); a isso soma-se o desafio de resumir em poucas palavras em português as grandes falas, para “caber” no espaço de uma legenda. Todos reconhecem, no entanto, que esse esforço é necessário para ampliar sua autonomia e valorizar sua identidade guarani.

Por meio da Prefeitura também organizamos coberturas educacionais de atividades externas aos CECIs, tendo os educadores indígenas como repórteres entrevistando participantes de eventos como a Bienal do Livro, em 2014, e o encontro da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) realizado em 2016, em São Carlos. Coberturas de eventos são estratégias interessantes para a Educação, pois o acesso ao conhecimento nessas atividades é potencializado quando o grupo pesquisa sobre o tema do evento, entrevista pessoas e circula por espaços onde usualmente não frequentaria. Se pudesse resumir a experiência de aprendizagem de coberturas em uma só palavra, seria “socializar”.

No caso da Bienal do Livro, por exemplo, os educadores guarani tiveram a oportunidade de conhecer e entrevistar escritores indígenas como Daniel Munduruku e Cristino Wapichana. Após a ida à Bienal, fizemos uma vídeo-avaliação sobre a atividade<sup>6</sup> e a educadora indígena Geni Jera Poti Vidal (hoje não mais no CECI), informa que aprendeu a valorizar a *contação de histórias* e cuidar dos livros. Ela fez a sua fala em português e em guarani.

---

6 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3AhqEOziKG0>>. Acesso em: 2 fev. 2018.

**Foto 3: Bial: Educadora Geni entrevistando os escritores indígenas Cristino Wapichana, Daniel Munduruku, Olívio Jekupé e Denízia Kariri-Chocó, na Bial do Livro em SP (2014).**



FONTE: Arquivo da autora.

Ao todo, foram produzidos mais de 10 vídeos com os CECIs, além de *spots* e pequenos programas de rádio e a construção de páginas no *Facebook*<sup>7</sup> dos três centros de educação, bastante divulgados nas redes sociais. As publicações trazem não só o dia-a-dia dos CECIs, mas notícias que interessam às comunidades indígenas, como as mobilizações, republicação de notícias divulgadas em jornais, entre outros.

Em 2015 a formação do *Nas Ondas do Rádio* praticamente se iniciou em maio. Novamente foram produzidos vídeos, com técnicas de edição um pouco mais elaboradas. Além de gravação de entrevistas, a criatividade dos educadores está sendo motivada para a construção de novas histórias. No CECI Tenondé Porã, por exemplo, foi produzido um “filme mudo”, para se experimentar a construção de uma cena sem voz ou texto com sua descrição. Neste ano, a motivação principal foi a de construir mídias que possam ser apresentadas em encontros formativos da SME com todos os

7 Página no Facebook do CECI Jaraguá: Disponível em: <<https://www.facebook.com/cecijaraguasp?fref=ts>>. Acesso em: 2 fev. 2018; Ceci Krukutu: <<https://www.facebook.com/cecikrukutu?fref=ts>>. Acesso em: 2 fev. 2018; CECI Tenondé Porã: <<https://www.facebook.com/cecitenonde?fref=ts>>. Acesso em: 2 fev. 2018.

educadores dos CECIs, proposta de formação continuada em que há expectativa de intercâmbio e avaliação do que é feito no contexto da Educação Infantil Indígena.

### **Brasil: descoberto ou invadido?**

São muitos os desafios em se construir uma proposta de formação educacional para os educadores indígenas. Para mim, não familiarizada com a língua e com a cultura, o maior destes desafios foi a adaptação a uma realidade e tempos diferentes – o que é sempre difícil, pois formações têm uma duração pré-determinada e objetivos a serem cumpridos. Ainda assim, as interações foram positivas e é possível observar uma evolução entre os educadores que participaram das formações em 2014 com maior regularidade, que desenvolveram autonomia com relação ao uso básico das ferramentas e também aos poucos vão ampliando sua capacidade de expressão – comunicação.

Irregularidade nas formações por problemas de horário, transporte para as aldeias; falta de costume com a organização da memória e arquivamento de materiais (fotos, áudios, vídeos); equipamentos defasados ou quebrados e dispersão dos participantes por vários motivos (entre eles o cansaço em tarefas de longa duração, como edição de vídeos maiores) são outros desafios enfrentados nas formações. Tudo isso tem a ver com a estrutura que ainda está sendo construída para permitir o trabalho com os educadores indígenas. Por parte da SME, além das formações educacionais é preciso o conhecimento sobre informática educativa junto aos educadores, com formações específicas a este público, principalmente os monitores dos laboratórios de informática, que precisam se apropriar das ferramentas e equipamentos; e realizar um acompanhamento destes laboratórios para que os equipamentos sejam atualiza-

dos e reciclados quando necessário. É um trabalho que deve ser realizado com a sinergia entre o programa Nas Ondas do Rádio e a Informática Educativa da SME.

A valorização das produções educacionais indígenas pela rede também é importante, divulgando esse rico material que registra a cultura guarani e o olhar destes educadores quando utilizam uma câmera fotográfica, uma filmadora. Também é importante haver intercâmbio entre educadores que realizam atividades de comunicação nas escolas municipais – como as equipes de Imprensa Jovem – e os educadores indígenas, permitindo a troca de conhecimento entre diferentes realidades, que podem também se (re) conhecer por meio de produções educacionais. Entre os educadores, inserir o que produzem em suas comunidades, apresentando os trabalhos em mostras nas próprias aldeias, bem como incluir as crianças em suas produções, podem ser positivos para o fortalecimento de sua identidade.

Isso aconteceu em 2015, com a equipe de educadores do CECI Tenondé. Eles produziram o curta “Brasil: descoberto ou invadido”<sup>8</sup>, tendo apoio da mediadora apenas para a edição do vídeo, seguindo as orientações dos próprios autores. O curta, de 10 minutos de duração, reúne crianças e adultos encenando a chegada dos portugueses ao Brasil. Com cenários de papelão na própria aldeia Tenondé Porã, os “portugueses” entregam presentes aos indígenas. A autoridade máxima da expedição, representada pelo indígena e coordenador do CECI Tenondé Porá, Adriano Veríssimo, impõe a língua portuguesa e a bíblia, avisando aos indígenas que “a língua de vocês, o costume de vocês, não é de Deus, é do Diabo”. O filme foi apresentado na mostra Seda – Semana do Audiovisual em Campinas (SP), com participação do educador Adriano num debate com os “juruá”.

---

8 O filme está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BZVjkMtzo90>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

**Foto 4: Educadores e crianças narrando a história do Brasil em vídeo (2015)**



FONTE: Foto reprodução *You tube/CECI Tenondé Porã*.

Alguns educadores da rede que assistiram ao vídeo incomodaram-se com a produção, às referências sobre a bíblia e a utilização de recursos no vídeo que não existiam à época do descobrimento (o uso de um mapa pelos portugueses no início do filme). Mas além da licença poética da criação coletiva, com recursos de imagem e metáforas eleitas pelos guaranis, vale refletir sobre o fato de que as produções educacionais dos CECIs estão feitas pelos indígenas e prioritariamente voltadas para os indígenas; ainda que passando mensagens para os juruá, trata-se da valorização do ponto de vista destes indígenas; e por consequência, a valorização de sua autoria no exercício de expressão a que se propuseram, como traz a referência de Lourenço (2014, s/n):

No processo de construção de uma sociedade democrática, mais justa e solidária, espaços educacionais são criados para o exercício do direito à informação e liberdade de expressão. Os meios de comunicação são apropriados como objetos de experimentação; como ferramentas que oferecem

novas possibilidades de participação e de interação social; como canais de expressividade, de construção de afetos e de compartilhamento de saberes.

Nas práticas educomunicativas junto aos educadores guaranis, a ressignificação das mídias, inseridas em sua cultura, as tornam instrumentos de luta, divulgação da cultura, diálogo e resistência a partir da valorização da própria língua. É um passo além do ser um “personagem” em reportagens nos meios de comunicação, onde os indígenas são apresentados a partir do olhar *juruá* - na língua indígena guarani, tudo o que representa o “homem branco”. Nos CECIs em São Paulo, os educadores guaranis protagonizam e apresentam, aos poucos, a sua história no mundo *juruá* dos meios de comunicação. Assumindo, assim, a produção de uma mídia protagonizada pelos mais diversos sujeitos sem voz, pode se transformar, nas palavras de Martín-Barbero (2004: 189), “em um terreno de luta, da luta por se fazer ouvir”.

### **O mediador na Educomunicação Indígena**

O registro de dois anos de atividades junto aos educadores indígenas dos CECIs em São Paulo trouxe especialmente para mim, uma clareza maior do papel do mediador em processos educomunicativos de produção midiática, ainda que imbuída da militância tanto pelos direitos à comunicação e liberdade de expressão quanto pelos direitos humanos, pela valorização da identidade e autonomia indígenas.

Ser militante é uma opção, mas não extrapola o trabalho de mediação; antes, a mediação dá sentido à militância. Para Lima (2009, p.112), o mediador apontaria caminhos para que os participantes de um processo de Educomunicação escolham

eles próprios “que rumo querem dar a suas histórias” (p.112). Lima (2009, p. 113-114) assim descreve o mediador:

Mediador é alguém que, dentro do grupo, por intencionalmente desenvolver a sensibilidade, a capacidade de escuta do outro, tem condição de devolver a ele o que percebe na dinâmica das relações que estabelecem. Atento aos movimentos de todos e de cada um em particular, tem condição de promover conversa sobre como lidam com uma determinada tarefa, como se tratam ao desenvolvê-la e os tipos de valores expressos nas atividades que realizam. Ou seja, é alguém comprometido com a formação de pessoas para um outro relacionamento social, voltado para outro tipo de sociedade, porque não concorda com a que construímos ao longo de séculos. Porque conhece essa, é que sonha com outra e busca mecanismos para tornar mais clara a mais gente quanto precisamos aprender solidários e generosos; a considerarmos o outro como indivíduo e não como nossa propriedade, menos ainda como meio para satisfazer nossas vaidades.

Assim, posso dizer que milito exercer a prática da Educomunicação como opção metodológica, um fazer antenado com a leitura crítica, a criatividade, e a preocupação de se desenvolver cada vez mais a noção do mediador-educador para novas experiências de aprendizado mútuo.

Para mim, como mediadora, o que fica é a noção que traz Ingold (2017), de que comunicação é troca e partilha, e de que o poder educativo da comunicação estaria no “esforço imaginativo para transmitir minha experiência de maneiras que se podem juntar com as suas, para que possamos – de certo modo – viajar pelos mesmos caminhos, e ao fazê-lo, fazer sentido juntos” (INGOLD, 2017: 285, tradução minha). E o “como” isso

acontece, isto é, o mediador e o como ele se entrelaça no processo do fazer mídia, incluindo a produzida pelos indígenas, é tema para investigações participantes nos mais diversos campos do conhecimento – na Comunicação, na Educomunicação e também na Antropologia Social.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÁEZ, Paolo Alejandro Miranda. *Projeto “Machuca: somos todos um”* – Rede Intercultural de Educomunicação em Ecologia e Cultura da Paz. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010.

INGOLD, Tim. *Anthropology and/as Education*. USA, New York: Routledge, 2017.

LADEIRA, Maria Elisa. Desafios de uma política para a educação escolar indígena. In: *Revista de Estudos e Pesquisas*, FUNAI, Brasília, v. 1, n. 2, p.141-155, dez. 2004.

LIMA, Grácia Lopes de. *Educação pelos meios de comunicação: produção coletiva de comunicação na perspectiva da Educomunicação*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

LOURENÇO, Silene de A. G. Educomunicação: por que precisamos de um novo conceito. In: *Congresso Ibero-Americano de Ciência, Tecnologia, Inovação e Educação*, 2014, Buenos Aires. Memórias Del Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Innovación y Educación, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Tradução: Fidelina Gonzáles. Coleção Comunicação Contemporânea 3, São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SME-SP. CECI – Centro de Educação e Cultura Indígena: Proposta Político-Pedagógica. São Paulo: Secretaria Municipal de Educação, 2014. Disponível em: <[http://portalsme.prefeitura.sp.gov.br/Documentos/PPP\\_CECI\\_2014.pdf](http://portalsme.prefeitura.sp.gov.br/Documentos/PPP_CECI_2014.pdf)>. Acesso em 2 fev. 2018.

SOARES, Ismar de Oliveira. *Educomunicação: o conceito, o profissional, a aplicação – contribuições para a reforma do Ensino Médio*. São Paulo: Edições Paulinas, 2011.

\_\_\_\_\_. *Orientações Curriculares: Expectativas de Aprendizagens e Orientações Didáticas*. São Paulo: Secretaria Municipal de Educação, 2012.







# AS LITERATURAS INDÍGENAS E AS NOVAS TECNOLOGIAS DA MEMÓRIA

*Daniel Mundurucu<sup>1</sup>*

“O Brasil foi construído sobre um cemitério”  
(Ailton Krenak)

Está presente no imaginário do brasileiro que as populações indígenas estão paradas num tempo imemorial e que o estilo de vida por elas adotado é comprovação mais que suficiente para demonstrar que elas precisam ser incorporadas ao repertório “civilizado” que a cidade possui e, assim, poderem deixar seu “atraso” cultural e tecnológico para trás.

Exagero a parte, o parágrafo acima reflete uma postura que ainda faz parte da mentalidade nacional que sempre colocou as sociedades indígenas sob a ideia de que estão num processo “evolutivo”. Vê-se isso marcado nos livros didáticos de tempos atrás e na literatura que hoje é produzida Brasil afora e que traz a figura do “índio” folclorizado e estereotipado: usando penas, despido, corpo pintado, empunhando arco e flecha, entre outras imagens.

Essas imagens costumam dar um quê de fantasia, de espanto, terror e medo o que faz com que as pessoas continuem repetindo estereótipos e alimentando um distanciamento sempre perigoso, pois joga as populações indígenas a um patamar de humanidade desprezível.

Enquanto isso – e longe da realidade fantasiosa imposta pela escola, pela literatura e pela mídia – os povos nativos continuam a ser massacrados pela ganância do desenvolvimento a todo custo e a ter seu modo de vida e sua visão de mundo sempre mais detonado pelo modelo econômico em que vivem. Invasões dos territórios, roubo de seus conhecimentos tradicionais, pre-

---

1 Daniel Munduruku pertence à etnia (Povo) Munduruku é escritor e professor.

sença missionária alienante, perseguições políticas, roubo de suas riquezas materiais e imateriais, acusações levianas de infanticídio ou práticas demoníacas, consumo de álcool, tráfico de drogas, entre outros, são problemas enfrentados diuturnamente por comunidades embrenhadas por um Brasil desconhecido ou ocultado da maior parte da nação e que recebe notícias escolhidas, quase sempre oriundas de veículos dominados pelos mesmos grupos que defendem o fim dos povos indígenas.

### **Brasil, lugar da diversidade nativa**

“Eu tenho um colar  
de muitas histórias  
e diferentes etnias”  
(Graça Graúna).

O que a maioria das pessoas conhece sobre nossa gente indígena é o que está estampado nos livros didáticos, disso já sabemos. O que não se sabe é como chamar essa gente que vem sendo apelidada de índio há mais de 500 anos. Esta palavra, carregada de todo sentido pejorativo que um apelido traz, foi capaz de reduzir uma enorme diversidade cultural a um conceito tímido e impreciso capaz de generalizar e empobrecer a experiência de humanidade construída ao longo de 10 mil anos [para não ser arrogante] de conhecimento acumulado. E, infelizmente, em pleno século XXI continuamos sem conhecer realidades únicas e especiais que tornam estes povos autênticos guardiões de saberes ancestrais.

Qual o tamanho da diversidade? Grande. Felizmente, bem grande. Foi bem maior, é verdade. Alguns pesquisadores chegam a defender a existência de aproximados mil povos vivendo no território que se chamaria Brasil. Também dizem que, no século XVI, eram faladas algo em torno de mil e cem línguas e dialetos distintos entre si. Alguns calculam em 5,6 ou 7 milhões de pessoas espalhadas pelo território sem fronteiras. Números

vultosos se imaginarmos que a população de Portugal à época não chegava a este montante.

O fruto do descaso inicial, as guerras de perseguições que geraram os “heróis” dos sertões e das florestas; de uma política indigenista equivocada ao longo do tempo, o desinteresse em entender a cultura nativa, o preconceito e o etnocídio, levaram a uma drástica diminuição populacional a tal ponto que – na metade do século XX – especialistas declararem que os “índios” não chegariam ao XXI, pois na década de 1970, não passavam de 90 mil pessoas. Claro que vista pelo meu ângulo, esta era uma notícia ruim, mas vista a partir da lógica do desenvolvimento, era alvissareira. Afinal, vivíamos a época do *“este é um país que vai pra frente”*, cantarolada pelos escolares educados sob a égide dos militares que comandavam a política do “milagre brasileiro”.

É verdade que a profecia não se realizou. As populações indígenas não viraram *“marcas do que se foi”*. Ao contrário. Souberam se mobilizar contra o decreto do extermínio vaticinado pelo desenvolvimento. Reagiram e criaram, nos fins dos anos 1970, um movimento político muito importante e que foi capaz de conclamar toda a sociedade brasileira para mostrar que *“posso ser como você, sem deixar de ser como sou”*, mote adotado pelas lideranças e que partia do pressuposto de que ser brasileiro não é abrir mão de pertencer a um grupo diferenciado dentro da sociedade. De certa forma, foi esta mobilização política que fez com que o Brasil se descobrisse novamente e começasse um processo de repensar sua identidade enquanto Nação. Ou seja, redescobrisse sua vocação de povo acolhedor, diverso cultural e socialmente. Percebeu, no final dos anos de 1980, que os povos indígenas brasileiros estavam aí para ficar e não se podia mais pensar neles como povos em extinção. Foi, finalmente, descobrindo que teria que conviver com esta mesma e rica diversidade que compunha sua história e que foi capaz de resistir a todas as tentativas de destruição e morte.

Os povos que viviam no continente sul-americano quando houve a invasão europeia, já tinham mais de 45 mil anos de histórias. Vindos do norte e do oceano pacífico, seguiram vários caminhos até ocupar todo o continente.  
(Esta Terra tinha dono. Prezia e Hoornaert. Pág.32)

Assim sendo, e graças à luta renhida das populações nativas, o Brasil foi percebendo – ainda que por imposição – que terá que conviver com 305 povos [preferindo ser assim denominados a tribo, palavra do dominador] habitando em todos os estados da confederação [hoje sem nenhuma exceção haja vista o reconhecimento de grupos que estavam “esquecidos” na história], falando algo em torno de 275 línguas e dialetos divididos em troncos e famílias linguísticas [o que demonstra suas complexidades], em situações díspares de contato [há grupos com mais de 500 anos de contato com a sociedade nacional e outros com contato recente] e tendo que oferecer salvaguardas para aproximados 55 grupos que resistem ao contato físico [e outros que ainda se vão encontrar num futuro próximo]. São, segundo os dados do IBGE, 900 mil pessoas vivendo em aldeias ou em contexto urbano. Alguns desses grupos vivem em condições de muita pobreza por força das circunstâncias sociais ou históricas. Trazem consigo a marca da dor, da luta diária pela sobrevivência, o descaso institucional, a perseguição, a miséria trazida pelo contato, o preconceito e a discriminação. Outros vivem numa zona de conforto proporcionada pelas distâncias geográficas e pelo distanciamento do “mundo civilizado”. Quase todos os grupos têm problemas com a manutenção de sua cultura tradicional e de seu patrimônio imaterial causada pela debandada de jovens para as cidades em busca de novos horizontes. Parte disso é consequência da presença da escola nas comunidades que traz novas percepções e desejos ao coração dos jovens indígenas, tema que não vou me ater neste ensaio.

## Tecendo a Memória

*“O hoje é apenas um futuro no futuro por onde o passado começa a jorrar. E eu aqui isolado onde nada é perdoado vejo o fim chamando o princípio pra poderem se encontrar.”*

[Raul Seixas e Marcelo Nova. CD *Panela do Diabo*, 1989]

O branco não sabe que é a natureza, o que é o rio, o que são as árvores, o que é a montanha, o que é o mar... Em vez de você respeitar, destrói, corta pedaço, joga coisas, polui o mar, os rios. Você vai me dizer: o índio está falando mas é selvagem; selvagem é você, milhões de anos estudando e nunca aprendeu a ser civilizado. Pra que você está estudando? Para destruir a natureza e no fim destruir a própria vida?”

(José Luiz Xavante)

O que é interessante notar aqui é que, apesar das diferenças entre os povos indígenas [que pode ser notada através do porte físico, do grafismo corporal ou nos objetos manufaturados, na língua ou nas manifestações culturais], há um ponto comum que norteia a construção do ser pessoal e que cria uma relação de resistência e que vai além do desejo individual: a Memória.

A Memória é um vínculo com o passado sem abrir mão do que se vive no presente. É ela quem nos coloca em conexão profunda com o que nossos povos chamam Tradição. Fique claro, no entanto, que Tradição não é algo estanque, mas dinâmico, capaz de obrigar-nos a ser criativos e a oferecermos respostas adequadas para as situações presentes. Ela, a memória, é quem comanda a resistência, pois nos lembra que não temos o direito de desistir caso contrário não estaremos fazendo jus ao sacrifício de nossos primeiros pais. É interessante lembrar que a Memória é quem nos remete ao princípio de tudo, às origens, ao começo, ao Um criador. É ela que nos lembra de que

somos fio na teia da vida. Apenas um fio. Sem ele, porém, a Teia desmorona. Lembrar isso é fundamental para dar sentido ao nosso estar no mundo. Não como O fio, mas como Um fio. Ou seja, lembra que somos um conjunto, uma sociedade, um grupo, uma unidade. Essa ideia impede que nos cerquemos da visão egocêntrica e ególatra nutrida pelo ocidente.

Ser alguém é sentir-se parte de algo que não nasceu e nem vai morrer em mim mesmo. É uma teia que nasceu muito antes de mim e que deve permanecer para além de minha existência. Esse entendimento torna compreensíveis os mitos, os ritos, os símbolos, os grafismos que percorrem o corpo, o pé batendo forte no chão enquanto a boca sussurra palavras mágicas; permite que o jovem cumpra seu ritual de maioridade e aceite os caminhos sociais; faz aceitar os mistérios que alimentam as noites sem lua, a cura da enfermidade cuspidada pela boca do ancião; permite lembrar que “não tecemos o tecido da vida”, mas somos responsáveis por ele.

A Memória é, pois, parte fundamental na formação de um corpo que resiste. Também por isso precisa ser atualizada constantemente num movimento cíclico que acompanha o tempo cronológico do qual somos vítimas preferenciais. Cíclico é o conceito da Memória. Ela se desdobra sobre si mesma para se compor e se oferecer para os viventes. Parece difícil entender, mas é simples. Basta imaginar uma elipse matemática que tudo se resolve. Ela é uma circunferência que se encontra, mas não se toca. E mesmo sem se tocar fisicamente, compõe uma unidade, uma sincronia perfeita que harmoniza as curvas e os sentidos. A Memória é, assim, um convite à unidade pessoal e social.

Sei que alguém pode querer saber como se dá esta transmissão da Memória no contexto da aldeia. Adianto-me e logo vou explicando que é pela Palavra. A Tradição é passada pelo uso da Palavra. O “dono” dela é o ancião, o velho, o sábio. É ele quem tem o poder e o dever da transmissão. Os pais sabem que devem ensinar às crianças as coisas práticas da vida [caçar, pescar, cuidar da casa, fazer roça...], coisas que lhes vão garantir o alimento do corpo. Sabem, também, que quem deve alimentar o espírito, são os mais velhos, os avôs, as avós. Serão

eles que contarão aos pequenos e pequenas que somos parte da natureza e que devemos nos comportar dignamente com ela para que a harmonia prevaleça e todos possamos viver a alegria da fraternidade.

Os velhos farão isso através das histórias que contarão protegidos pelo véu da noite. Seu público será a comunidade toda que, independentemente da idade, ouvirá com atenção a atualização de uma narrativa contada de geração a geração até aquele momento. Todo esse aprendizado de respeito à natureza vai ser absorvido pelo inconsciente das crianças que aprenderão, desde a mais tenra idade, a pertencer a um universo que está para além de sua compreensão. Irá ouvir que em tempos imemoriais, eram os animais, as plantas, os peixes, as árvores, as aves que mandavam no mundo e até mesmo no homem. Através destes momentos ricos de significado, o pequeno e a pequena, o jovem rapaz ou a menina-moça vão aprendendo a viver socialmente com o meio que o cerca. Vão aprendendo que não se deve mandar na natureza, mas conviver com ela, pedindo-lhe que ensine toda sua sabedoria e ele possa ser alimentado material e espiritualmente pela Grande-Mãe.

### **Memória em atualização permanente**

Até este momento procurei oferecer a base para introduzir efetivamente o tema que me propus. Lembrar a história vivida e suportada e sedimentá-la com a capacidade de sobrevivência oferecida pela ancestralidade, faz-nos dar um salto para o que se inscreve no momento presente, única possibilidade de nos comprometermos com o que seremos.

Cabe, pois, pensar na Tradição como um método pragmático de a Memória se fazer Presente. Notem que as mais importantes palavras deste parágrafo estão em maiúscula, pois é assim que as entendo: no sentido maiúsculo dos termos.

No jargão cibernético, atualizar é tornar algo obsoleto, novo. Diz-se, fazer um *upgrade*. Criar condições para que aquele

instrumento continue funcional e tenha a praticidade necessária para seja utilizável por longo período. Assim tem funcionado a Memória ancestral dos povos indígenas. Para manter-se viva, atualizada, procura fazer uso dos instrumentais que dispõe. Ser indígena e ficar apegado a uma tradição – escrita em minúsculo – é não perceber, compreender e aceitar a dinâmica da cultura. É não estar em sintonia com a lógica que fundamenta a criação do mundo. É fugir da função de co-criação que nos é responsabilizada pela Memória.

O que pretendo dizer com isso é que – como na espiral – a convivência entre o passado e o presente é absolutamente possível se não nos deixarmos cair na armadilha dos estereótipos e da visão tacanha de que usar as novas tecnologias arranca do indígena seu pertencimento à Tradição. Pior ainda quando se afirma ser este uso um meio para destruir a cultura. Na verdade, é o contrário. É a não utilização destes instrumentais que faz com que a cultura esteja em processo de negação de si mesma. Portanto, caminha para um fim. Na sua dinâmica, a cultura precisa se atualizar para manter-se permanentemente nova, útil e renovada.

Talvez o Brasil não compreenda assim. As populações indígenas *sabem* que é assim. Talvez por isso o Brasil não tenha “evoluído” em sua forma de perceber a riqueza que está por trás de um canto ancestral acompanhado pelo som de um oboé, de um violino ou de um atabaque. Não tenha enxergado a sutileza de um cocar confeccionado com canudos plásticos substituindo as penas coloridas de aves em extinção. Não aceite a “invasão” dos computadores por sites e blogs, perfis e endereços eletrônicos orquestrada por indígenas e suas organizações sociais. Talvez ainda não tenha admitido que a utilização das câmeras de vídeos e celulares usados por indígenas são mais que uma aceitação do sistema consumista, são armas novas utilizadas para denunciar a degradação ambiental, o roubo dos saberes, além de mostrarem uma leitura própria da realidade interna das comunidades. Enfim, talvez o Brasil ainda não consiga perceber que ele próprio está mudando e, aos poucos, aceitando-se

como um país múltiplo, de cores diversas, de línguas variadas, de ritmos e rituais díspares e complementares. O Brasil, penso, está promovendo seu próprio *upgrade*.

### **Oratura, palavras escritas, tecnologias: modos de usar**

Como já dito acima, a cultura se atualiza para permanecer viva. Faz isso usando as novas tecnologias criadas pela inventividade humana. Como essa criatividade não tem limite, a cultura também não. Em tempos antigos acompanhou cada etapa do crescimento humano: da pedra lascada à eletricidade. Da imprensa à internet. Do livro ao digital. Nesse caminhar ela não empobreceu ninguém, mas sofisticou-se a si mesma recriando-se pela intervenção humana.

Seguindo a mesma lógica as culturas indígenas percorreram caminho semelhante ainda que de forma inconsciente. Melhor dizendo, apesar de uma aparente inconsciência, pois *sabiam* que para cada parente abatido na luta pela sobrevivência, outro haveria de surgir com maior criatividade. Essa é a lógica da cultura tão bem engendrada no corpo, na mente e no espírito de cada indígena brasileiro.

É isso que se presencia nos dias atuais – numa triste repetição da história: homens e mulheres se sacrificando para que outros guerreiros surjam e criem formas dinâmicas para que a cultura se atualize. Tem sido assim nas diversas frentes de resistência: na luta pela terra, por melhores condições de vida, na defesa do meio ambiente, nas artes, na literatura, no cinema e nas tecnologias de comunicação.

Sim. As tecnologias – da escrita à internet – passaram a ser um instrumento de atualização da Memória que sempre utilizou a oralidade como equipamento preferencial para a transmissão dos saberes tradicionais. Na compreensão que temos desenvolvido, estes instrumentos englobam muito mais que o texto escrito abrangendo as diversas manifestações culturais como a dança, o canto, o grafismo, as preces e as narra-

tivas tradicionais e mesmo a mais alta tecnologia manipulada pelas mãos hábeis de jovens indígenas. Cada uma dessas composições amarram o passado ao presente estabelecendo uma relação nova com o momento atual, uma relação necessária e urgente para que as culturas possam criar novas soluções para os problemas que pululam cotidianamente.

Assim sendo, a literatura – escrita, falada, dançada, cantada, digitalizada – passa a ser um referencial para a Memória que pretende informar a sociedade brasileira sobre a diversidade cultural e linguística. E ela tem sido utilizada de forma bem consistente para cumprir essa missão imposta pela Memória. E aqui vale lembrar que a literatura indígena – em virtude da modalidade explicitada anteriormente – nasceu juntamente com o primeiro sopro vital e criador. Foi crescendo Palavra e se transformando em escrita mais recentemente. Talvez possamos pensá-la num movimento de transição em que oralidade e literatura criaram uma simbiose tamanha incapaz de haver separação ou anulação de uma pela outra. Quero dizer com isso que a literatura – entendida em sua ampla ressonância – não apaga a oralidade ou vice versa. As duas se completam, se fundem no mesmo movimento do espiral que junta passado e presente como um método pedagógico que se atualiza constantemente.

Neste sentido, o momento histórico da literatura nativa brasileira se confunde com o surgimento do movimento político que mobilizou mentes e corações em torno da sobrevivência física e espiritual de nossa gente. Foi, no entanto, na década de 1990 que ela ganhou as dimensões que hoje ocupa no cenário artístico e literário nacional. Foi nessa década que autores e artistas individuais começaram a surgir recebendo algum destaque nas mídias. Esse foi o surgimento de um movimento que tem crescido a cada ano a tal ponto de haver interesse crescente por parte das universidades em estudar o fenômeno. Tem crescido consideravelmente os trabalhos de conclusão de curso, as dissertações e as teses sobre esta temática que tem levado as academias a organizarem eventos, seminários, debates, mesas redondas, cafés literários, mostras, exposições e mesmo feiras

de livros. Anualmente são apresentados novos lançamentos sejam literários ou cinematográficos com alcances extraordinários pela qualidade artística.

Atualmente existe uma produção literária que beira uma centena de títulos. São aproximadamente 40 autores – homens e mulheres – que lançam livros com alguma regularidade. Há centenas de “escritores indígenas anônimos” que mantêm blogs, sites, perfis nas redes sociais e mesmo realizadores que continuam produzindo material visual e cinematográfico com competência e qualidade artísticas. Há entidades indígenas preocupadas em utilizar a escrita, os vídeos ou as novas tecnologias como arma capaz de reverter situações de conflito, denunciar abusos internos e externos, mostrando que a literatura – seja ela entendida como se achar melhor – é, verdadeiramente, um novo instrumental utilizado pela cultura para atualizar a Memória ancestral.

### **Resumo da Oka**

Ao terminar estas reflexões quero dizer que as fiz como uma forma de provocação. A verdade não está absolutizada nestes escritos. Nem conceito algum está aqui para ser congelado. São palavras que partem de mim, mas não são minhas. Elas já estão soando a tempo suficiente para serem reconhecidas como um desejo coletivo de se mudar a [in]compreensão sobre as populações indígenas brasileiras. É muito bom saber que estas palavras já fazem eco nas universidades, nas editoras, nas escolas, nos governos e nas salas de cinema. É bom perceber que estas palavras têm alimentado o espírito de muita gente que sempre viu os indígenas como um empecilho ao desenvolvimento ou como folclore.

Não se pode negar a história. O que aconteceu com muitos de nossos antepassados é indigno. O papel de vilão não cabe aos nossos povos e a história precisa recuperar o sentido da participação das populações nativas na formação econômica, cultural,

política e até religiosa do país. É a hora e a vez da Palavra ser proferida por aqueles que foram sendo vitimados e excluídos do processo histórico brasileiro. Claro está que as populações indígenas devem ter garantido o direito a ter orgulho por participar dessa pátria mãe gentil. Isso não se pode negar.

O fato que não se pode ocultar nos dias atuais é que nossas populações ancestrais estão aqui para ficar. E ficar significa ter o direito a ser o que é, ter o direito a participar da vida nacional. Não se pode mais fazer o discurso da “evolução” lenta e gradual ao mundo civilizado. Já vimos que essa ideologia é ultrapassada e tem que caber a cada povo em particular decidir os rumos que deseja seguir.

Da mesma maneira que fomos ocultados, desejamos ser notados. Temos dados passos largos neste sentido sem esperar decisões de governos. Temos nos esforçado em conhecer o Brasil. Temos aprendido hábitos, costumes, conhecimentos que não são nossos. Temos provado doenças que nunca nos pertenceram. Temos aceitado deuses que nunca nos protegeram. Temos aguentado firmes dores e desamores. Ainda assim sobrevivemos por acreditarmos piamente nas Palavras dos nossos sábios ancestrais de que a harmonia ainda reinaria. Ilusão? Talvez. Mas não é ela que nos alimenta?

As reflexões que aqui apresentei são a minha forma de partilhar os pensamentos que martelam minha cabeça. Às vezes penso que tudo isso faz parte de um caminho que hoje traço, mas que não foi inventado por mim. Este é um caminho seguro por ter sido pisado muitas vezes pelos pés descalços dos ancestrais. As marcas não são minhas. Elas foram plantadas em mim.

Hoje uso o computador, a internet, as câmeras, as tecnologias para expressar antigas convicções. Sei que o faço como um instrumento que sou utilizado pelas mãos invisíveis da Tradição. Eu, o computador – representando todas as tecnologia – as Palavras somos Um com o Todo. Somos fios da Teia. Somos.





# **CINEMA DE LUTAS DOS POVOS ORIGINÁRIOS NO BRASIL E PROCESSOS COLABORATIVOS INTERCULTURAIS: AUTORIAS INDÍGENAS E NARRATIVAS AUDIOVISUAIS CONTRA-HEGEMÔNICAS**

*Rodrigo Siqueira Ferreira (Arajeju) <sup>1</sup>*

Existe vasta filmografia de temática indígena no Brasil, sendo que, nas duas últimas décadas, foram impulsionadas produções de realizadores (as) indígenas em processos de colaboração intercultural com técnicos *karai* (não indígenas). A iniciativa mais duradoura e produtiva é o Vídeo nas Aldeias (VNA), com histórico de 20 anos na realização de oficinas para formação de cineastas indígenas e produção de dezenas de filmes com inserção no circuito de festivais nacionais e internacionais, exibições em redes de televisão e *home video*. Seguiram outras iniciativas importantes de oficinas e/ou produção de conteúdo audiovisual indígena como a Associação Filmes de Quintal (MG), o Festival Cine Kurumin (BA), o Instituto Catitu (SP) e a Produtora Pajé Filmes (MG), entre outros. O projeto de implantação de 30 Pontos de Cultura Indígena na Amazônia brasileira, entre 2009 e 2010, como iniciativa da Rede Povos da Floresta com apoio governamental, também resultou na produção de expressivo acervo de filmes indígenas por diferentes Povos.

Nos últimos anos, cineastas indígenas abriram espaço em festivais de cinema e mostras temáticas, a maioria com formação inicial em oficinas de audiovisual. São muitos os pioneiros e as pioneiras, realizadores e realizadoras, e cito alguns como exemplo: Alberto Alvares (Guarani Nhandeva/MS); Alexandre

---

<sup>1</sup> Rodrigo é realizador audiovisual na produtora independente 7G Documenta e mestre em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais pelo Centro de Desenvolvimento Sustentável da UnB. *Arajeju* é o nome indígena que recebeu em sua caminhada com o Povo Kaiowa, com o qual assina a direção dos filmes autorais.

Pankararu (PE); Ariel Ortega (Mbya Guarani/RS); Ayani Huni Kuin (AC); Bebito Ashaninka (AC); Bpunu Mebengokre (Kaiapó/PA); Caimi Waiassé (Xavante/MT); Carlos Papá (Mbya Guarani/SP); Cristiane Pankararu (PE); Divino Tserewahú (Xavante/MT); Glicéria Tupinambá (BA); Graci Guarani (Guarani Kaiowa/MS); Isael e Sueli Maxakali (MG); Kamikia Kisedje (MT); Mauro Môcha (Katukina/AC); Morzaniel Iramari (Yanomami/RR); Nilson Tuwe (Huni Kuin/AC); Olinda Wanderley (Pataxó Hã-Hã-Hãe/BA); Patricia Ferreira (Mbya Guarani/MS); Siã Kaxinawá (Huni Kuin/AC); Takumã Kuikuro (MT); Zezinho Yube (Huni Kuin/AC); dentre outros e outras.

Surgiram iniciativas coletivas de produção audiovisual muito ativas como a AIK Produções<sup>2</sup> (Kisedje/MT), o Coletivo Kuikuro de Cinema<sup>3</sup> (MT) e o Coletivo Mbya-Guarani de Cinema (RS), resultantes do trabalho do VNA. O Festival Cine Kurumin trabalha, há dez anos, o coletivo multimídia Rede Espalha a Semente<sup>4</sup>, baseado em processos interétnicos compartilhados; dessa proposta, derivaram o Coletivo Kiriri de Cinema (BA) e o Coletivo Tupinambá (BA). O Coletivo Oca Digital<sup>5</sup> também produziu vídeos diversificados, iniciativa vinculada à rede Índios *On Line* – cuja gestão é compartilhada entre cinco representantes indígenas e desenvolve trabalhos de comunicação multimídia com diferentes Povos no Nordeste. O Grupo Audiovisual Tenonde Porã<sup>6</sup>, de aldeia do Povo Mbya Guarani no estado de São Paulo, apresenta produções recentes de curtas produzidos com apoio do Programa Aldeias da prefeitura da capital paulista. Também é relevante a produção audiovisual, estritamente

2 *Kamikia Kisedje* (canal no *YouTube*). Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/AIKProducoes/videos>>. Acesso em: 26/04/2017.

3 *TV Kuikuro* (canal no *YouTube*). Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCBVbQcZmLXdHHcM32A16pTA>>. Acesso em: 26/04/2017.

4 *Espalha a Semente* (canal no *YouTube*). Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/espalhaasemente/videos>>. Acesso em: 26/04/2017.

5 *Oca Digital* (canal no *YouTube*). Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/ocadigital/videos>>. Acesso em: 26/04/2017.

6 *Programa Aldeias SP* (canal no *YouTube*). Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCsg-fNZf5LIL3DiDLHP8zfw>>. Acesso em: 26/04/2017.

associada à luta pelas terras tradicionais (*tekoa*), realizada pela Comissão Guarani Yvyrupa<sup>7</sup> – organização formada por lideranças das regiões Sul e Sudeste.

Nessa proposta coletiva, é importante mencionar o surgimento da Associação Cultural dos Realizadores Indígenas<sup>8</sup> (ASCURI) em Mato Grosso do Sul (MS), no ano de 2008, formada por jovens dos Povos Kaiowa, Guarani e Terena. Essa associação é focada nos processos de formação de realizadores pelos próprios indígenas e possui vasta produção de filmes e vídeos. Apresenta a proposta de utilização das tecnologias de comunicação no intuito de “criar estratégias de resistência para os Povos Indígenas do Mato Grosso do Sul, além do fortalecimento da luta pelo seu Território Tradicional”<sup>9</sup>.

Tonico Benites escreveu em 2014 o artigo *A educação dos jovens Guarani e Kaiowá e sua utilização das redes sociais na luta por direitos*<sup>10</sup>, no qual destacou a importância da inserção de conteúdo na *internet* da organização tradicional do conselho *Aty Guasu* Guarani e Kaiowa, a partir de 2011. Essa estratégia deu visibilidade às demandas e denúncias do povo, além de contestar narrativas hegemônicas da mídia local anti-indígena.

O filme *Índio Cidadão?* (DF, 2014, 52 minutos) consiste nessa tentativa de contrapor a narrativa hegemônica que reforça estigmas contra a luta dos Povos Originários no Brasil e preconceitos reproduzidos pela sociedade dominante – “os índios têm muitos direitos”, “muita terra pra pouco índio”, etc. Seu conteúdo foi veiculado pela TV Câmara, nos anos de 2014 e 2017, com grande alcance acumulado de telespectadores. A narrativa do filme consiste na exposição direta das memórias

7 *Nossa Luta* (Vídeos da CGY). Disponível em: <<http://videos.yvyrupa.org.br/nossa-luta/>>. Acesso em: 26/04/2017.

8 *Ascuri Brasil* (canal no YouTube). Disponível em: <[https://www.youtube.com/channel/UC\\_EvIOBMTbte94t3YtJWT\\_Q/videos](https://www.youtube.com/channel/UC_EvIOBMTbte94t3YtJWT_Q/videos)>. Acesso em: 26/04/2017.

9 Disponível em: <<http://www.ascuri.org>>. Acesso em: 26/04/2017.

10 Artigo publicado em *Desidades - Revista Eletrônica de divulgação científica da Infância e Juventude* da UFRJ, número 2 – ano 2, março de 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/desidades/article/view/2562/2132>>. Acesso em: 26/04/2017.

de lideranças indígenas sobre o processo de mobilização social pela conquista de direitos durante a Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988), de denúncias acerca das violações de direitos humanos do Povo Kaiowa e Guarani no Mato Grosso do Sul e de falas públicas de lideranças do movimento indígena em embates políticos no Congresso Nacional. O depoimento de Valdelice Veron, que encerra o filme, reafirma a percepção indígena sobre a defesa dos direitos através do audiovisual:

Eu gostaria que aqueles que ouviram a nossa história façam o papel falar. Faz a câmera falar, vocês. Façam que essas pessoas que estão governando o nosso país... Porque nós também somos cidadãos brasileiros, somos originários dessa terra. Nós estamos lutando! O nosso grito, o grito do Povo hoje, é pela terra, vida, justiça e demarcação.

Como desdobramento desse trabalho, surgiu a provocação para realização do curta-metragem *Índios no Poder (DF, 2015, 21 minutos)*. O filme aborda contradições do processo político das *Eleições 2014*, em relação à política indigenista, e à exclusão dos Povos Originários da participação direta na Democracia representativa, na esfera Federal, desde a redemocratização do país em 1988. Também seguiu dois recortes temporais, sendo o primeiro focado no mandato do deputado Mario Juruna, liderança do Povo Xavante, que foi o único parlamentar indígena na história do Brasil, com fragmentos de discursos no plenário na Legislatura de 1983-1986. O outro recorte cobre o período da candidatura de cacique Kaiowa ao cargo de deputado federal no Mato Grosso do Sul, nas Eleições 2014, com o propósito de enfrentar os ataques aos direitos indígenas comandados pela Bancada Ruralista no Congresso Nacional.

**Foto 1 – Membros da equipe de filmagens de ÍNDIOS NO PODER no Tekoha Takuara. TI Taquara, Juti/MS (2014)**



FONTE: Rodrigo Arajeju.

Os dois filmes abordam a luta e o luto do povo Kaiowa e Guarani durante o movimento de retomadas dos *Tekoha*. Através da narrativa testemunhal do genocídio indígena em marcha no estado de Mato Grosso do Sul e de denúncias das violações de direitos humanos no longo processo de demarcação das Terras Indígenas, em curso nas últimas décadas, decorrente de tramitações administrativas morosas e paralisações impostas judicialmente.

*Índio Cidadão?* É um filme que tem como protagonista o movimento indígena, representado por múltiplas vozes de lideranças tradicionais e porta-vozes – mulheres e homens. A narrativa construída não buscou focar, apenas, na história de um (a) personagem. O projeto do filme *TEKOHA - som da terra* foi contemplado em seleção pública do Fundo de Apoio à Cultura do Governo de Brasília em 2014. O argumento original seguia a linha desse primeiro filme autoral de Rodrigo Arajeju, realizado junto a lideranças do movimento indígena. A narrativa do documentário média-metragem foi centrada no protagonismo indí-

gena na Capital Federal, representado em registros documentais e imagens de arquivo do movimento indígena no Congresso Nacional, assim como, nas vozes de lideranças captadas em falas públicas e entrevistas<sup>11</sup>.

O curta *TEKOHA - som da terra (DF/MS, 2017, 20 minutos)*, por sua vez, representa a tentativa de fazer a câmera falar em Kaiowa, diferenciando-se dos outros trabalhos pela garantia da coautoria de uma representante indígena nos processos criativos de roteiro, direção e edição. As matriarcas do *Tekoha Takuara* atuam no processo de autodeterminação na retomada como as detentoras-transmissoras da sabedoria ancestral, que permitiu ao Povo Guarani e Kaiowa resistir historicamente à colonização do *Tekoha Guasu* (grande território tradicional), aos massacres no processo de deslocamento forçado para as reservas indígenas e às políticas etnocidas nesses espaços de confinamento. Portanto, enquanto protagonistas-autoras da luta, era sua a legitimidade para definir o conteúdo do filme-intervenção e a narrativa como estratégia de comunicação com o público não indígena.

Santos (2010, p. 54) define como “experiências subalternas de resistência” essas lutas locais que muitas vezes são ignoradas pelo “conhecimento abissal moderno, o único capaz de gerar experiências globais.” (Santos, 2010, 59). O autor aponta o pragmatismo epistemológico dos oprimidos e defende a eleição de formas de conhecimento capazes de garantir o protagonismo dos grupos sociais envolvidos nas diferentes etapas da tecitura da intervenção.

A ecologia de saberes não concebe os conhecimentos em abstrato, mas antes como práticas de conhecimento que possibilitam ou impedem certas intervenções no mundo

---

11 O recorte do filme *ÍNDIO CIDADÃO?* focou dois momentos históricos: a Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988), com registros da campanha da União das Nações Indígenas pela aprovação de sua emenda popular com propostas de direitos indígenas; e as duas mobilizações nacionais em Brasília, realizadas pelo movimento indígena em 2013. O plenário da Câmara dos Deputados foi ocupado por lideranças da Articulação dos Povos Indígenas no Brasil, em ato contra a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) nº 215/2000, no Abril Indígena 2013. A segunda mobilização, em outubro, marcou os 25 anos de promulgação da Constituição Federal.

real. Um pragmatismo epistemológico é, acima de tudo, justificado pelo facto de as experiências de vida dos oprimidos lhes serem inteligíveis por via de uma epistemologia das consequências. No mundo em que vivem, as consequências vêm sempre primeiro que as causas. [...] Entre os diferentes tipos de intervenção pode existir complementariedade ou contradição. Sempre que há intervenções no real que podem, em teoria, ser levadas a cabo por diferentes sistemas de conhecimento, as escolhas concretas das formas de conhecimento a privilegiar devem ser informadas pelo princípio de precaução, que, no contexto da ecologia de saberes, deve formular-se assim: deve dar-se preferência às formas de conhecimento que garantam a maior participação dos grupos sociais envolvidos na concepção, na execução, no controle e na fruição da intervenção. (SANTOS, 2010, 59-60).

A realização do filme *TEKOHA - som da terra* surgiu como perspectiva viável de estabelecer coautoria com Valdelice Veron (nome indígena *Xamiri Nhupoty*) e processo colaborativo coletivo com as lideranças femininas da retomada do *Tekoha Takuara* no âmbito do Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais (MESPT/CDS/UnB), cursado por Rodrigo Arajeju. O MESPT prevê a apresentação de produto como resultado para a obtenção do título de mestre e o audiovisual é a ferramenta mais acessível para o trabalho intercultural com Povos de tradição oral. As filmagens do curta ocorreram no mês de abril de 2016, *Nhupoty* compartilhou a direção e atuou no filme.

A partir de julho de 2016, a codiretora participou, presencialmente, do processo de pós-produção, em Brasília, colaborando de forma relevante para a obtenção do resultado final do produto-intervenção. Selecionou as falas das *nhandesy* (matriarcas e guias espirituais) no material bruto e as traduziu para o português, indicando os depoimentos a serem utilizados. Por fim, opinou sobre as sequências e decidiu pela exclusão de

uma cena, argumentando que poderia reforçar preconceitos da sociedade local. Esse corte do filme foi exibido para as protagonistas Arami (neta), Valdelice e *nhandesy* Julia Veron (avó) no *Tekoha Takuara* em janeiro de 2017. No mês de fevereiro, *Nhupoty* participou, ativamente, do processo de definição de fechamento do filme e revisão das traduções das falas da *nhandesy* em Kaiowa para a legendagem.

A codiretora indígena definiu a pertinência do uso das canções tradicionais Kaiowa como parte predominante da trilha sonora, indicou aqueles cantos que não considerava perfeitamente executados – pela presença de crianças tocando instrumentos –, e supervisionou sua edição sobreposta aos trechos de imagens editados. Nesse momento, consideramos o corte fechado, encaminhando ao editor para os demais trabalhos técnicos da finalização de imagens e edição/mixagem de som. Ela, também, aprovou as artes de divulgação, apontando os ajustes necessários, e revisou os créditos de realização do filme.

A codireção da representante indígena na pós-produção, nos permitiu conferir o protagonismo devido ao lugar de fala das *nhandesy*, traduzir com a maior fidedignidade a sabedoria de suas palavras e o teor de resolução das decisões, proferidas por essas lideranças. A codiretora gravou seus depoimentos em Kaiowa, elaborados a partir da visualização de cenas e sequências já editadas. Sua autoria se expressa desde as respostas ao pré-roteiro de filmagens, em sua atuação-direção-tradução nas filmagens, na produção de indumentárias e brinquedos tradicionais (direção de arte), no crivo final do conteúdo que permaneceu no corte de imagens, na definição/tradução das falas das anciãs e na sua voz ativa gravada.

O resultado da pesquisa-intervenção no MESPT foi o produto audiovisual, classificado como curta-metragem documental, centrado nas narrativas (orais e gestuais) das *nhandesy* e na cosmovisão Kaiowa sobre o *Tekoha*. O enredo se desenvolve a partir do conflito, representado pela intrusão do mundo Kaiowa pelos não-indígenas, pela devastação das terras sagradas pelo agronegócio e pelas violações de direitos humanos. A narrativa cinematográfica criada apresenta,

a partir de exemplo pontual, mas representativo de contexto socioterritorial tradicional amplo, crítica sobre a insustentabilidade gerada nos *Tekoha* Kaiowa e Guarani pelos processos sociais dominantes e políticas públicas neodesenvolvimentistas, associados à hegemonia político-econômica dos ruralistas e do agronegócio no estado de Mato Grosso do Sul.

A representação da autodeterminação das *nhandesy* no *Tekoha Takuara* no filme é retratada pelo exercício dos processos autogestionários da vida e do território. A expansão da retomada para garantir a preservação do patrimônio ambiental remanescente, em meio ao panorama de terra arrasada, e o repasse de conhecimentos associados à sua sociobiodiversidade, nos indicam essa leitura. As práticas espirituais, que sustentam a resistência retratada nessa retomada, são a expressão do *nhande reko*, o modo de ser e viver originário, fundamento da luta contra hegemônica do Povo Kaiowa e Guarani.

O filme, ainda, permite acessar uma camada mais profunda. A cosmopolítica Kaiowa se apresenta na enunciação da *nhandesy mirĩ* Carmen<sup>12</sup> aos espíritos de seus parentes para o fortalecimento da terra como estratégia de viabilizar a retomada completa do território e a sua demarcação pelas autoridades (*karai kuery*). A liderança das *nhandesy* lança luzes sobre a alta filosofia Kaiowa por meio da metáfora sobre as matriarcas como o fogo nuclear capaz de reunir as famílias extensas. A partir dos encontros do Conselho *Aty Guasu*, o movimento de retomadas Kaiowa e Guarani foi impulsionado e atravessa décadas de luta.

Sobre a produção de conhecimento, desde a luta e a autoria prática dos protagonistas de movimentos, como o de retomadas<sup>13</sup> do Povo Kaiowa e Guarani em Mato Grosso do Sul,

---

12 “É assim que vivemos. Para assegurar a terra para todos nós. Nos dê força, vocês que se foram. Vocês que partiram, ergam as mãos pela terra sagrada, conosco, para que as autoridades demarquem a nossa terra. Pedimos para fortalecer a nossa terra para ocuparmos toda a área com nossos netos e com todos vocês que já partiram.”

13 As retomadas do Povo Kaiowa e Guarani consistem em movimento pacífico de reocupação física das terras sagradas (*Tekoha*), iniciado na década de 1970, mediante a instalação de acampamentos – normalmente, conformados por barracos de lona e carentes de infraestrutura básica – em fazendas e latifúndios explorados pelo agronegócio em Mato Grosso do Sul. O Estado brasileiro titulou esses territórios tradi-

cito as reflexões de Aubry (2011, p. 66) no artigo *Otro modo de hacer ciencia – Miseria y rebeldía de las ciencias sociales*, a partir do contexto de produção das ciências sociais no México.

Los investigadores creen que tienen el monopolio de la producción de conocimientos y desconocen el papel cognitivo de la lucha social. Ante esta pretensión, un recordatorio: la lucha por la tierra o contra el caciquismo, las marchas, la calle, la cárcel, el sufrimiento de la finca, las huelgas, el monte, las barricadas de todas las revoluciones, las asambleas populares, etcétera, ¿acaso no fueron aproximaciones cognitivas y/o laboratorios conceptuales para la resolución de conflictos y la transformación social? Esta práctica es la que debe saber “leer” el científico social para comprenderla a tiempo –en cuanto se presenta– e interpretarla para sacar conclusiones –las que, en sus ejemplos históricos, son patrimonio intelectual de las ciencias sociales. Por lo tanto, el actor histórico compite con el intelectual en la producción de conocimientos porque, desde la lucha, forja conceptos a veces tan trascendentes que se convierten en valores por los cuales arriesga la vida: los derechos humanos, la patria, la soberanía nacional, el pueblo, la tierra, etcétera.<sup>14</sup>

---

cionais indígenas à particulares no século XX e promoveu o deslocamento forçado dessa população originária, durante décadas, por meio da ação direta do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) – órgão indigenista oficial de 1910 à 1967.

14 Os pesquisadores acreditam possuir o monopólio da produção de conhecimentos e desconhecem o papel cognitivo da luta social. Diante desta pretensão, uma recordação: a luta pela terra ou contra o caciquismo, os protestos, a rua, a prisão, o sofrimento do campo, as greves, o monte, as barricadas de todas as revoluções, as assembleias populares, etcétera, acaso não foram aproximações cognitivas e/ou laboratórios concetuais para a resolução de conflitos e a transformação social? Esta prática é a que deve saber “ler” o cientista social para compreendê-la a tempo – enquanto se apresenta – e interpretá-la para tirar conclusões – as quais, em seus exemplos históricos, são patrimônio intelectual das ciências sociais. Portanto, o ator histórico compete com o intelectual na produção de conhecimentos porque, a partir da luta, forja conceitos as vezes tão transcendentes que se convertem em valores pelos quais arrisca a vida: os direitos humanos, a pátria, a soberania nacional, o povo, a terra, etcétera. (*tradução livre do autor*)

O pacto de coautoria no roteiro e direção viabilizou a contribuição conceitual da codiretora indígena nas três etapas do projeto (pré-produção, produção e pós-produção), do qual resultou a intervenção. Outra decisão fundamental foi a utilização da língua materna durante as filmagens. Isso nos permitiu captar a essência do *nhande reko* Kaiowa (modo de ser e viver), praticado pelas mulheres no *Tekoha Takuara*, com protagonismo das *nhandesy* – considerando que as anciãs apresentam maior dificuldade de expressão na língua portuguesa. Ao evitar a simples tentativa de tradução cultural de sua complexa cosmovisão por depoimentos em português, apenas para a produção de narrativa acessível aos *karai* (não indígenas), obtivemos como resultado uma narrativa visual mais natural pela liberdade das protagonistas em atuar ao seu próprio modo de ser e estar no que resta do mundo Kaiowa.

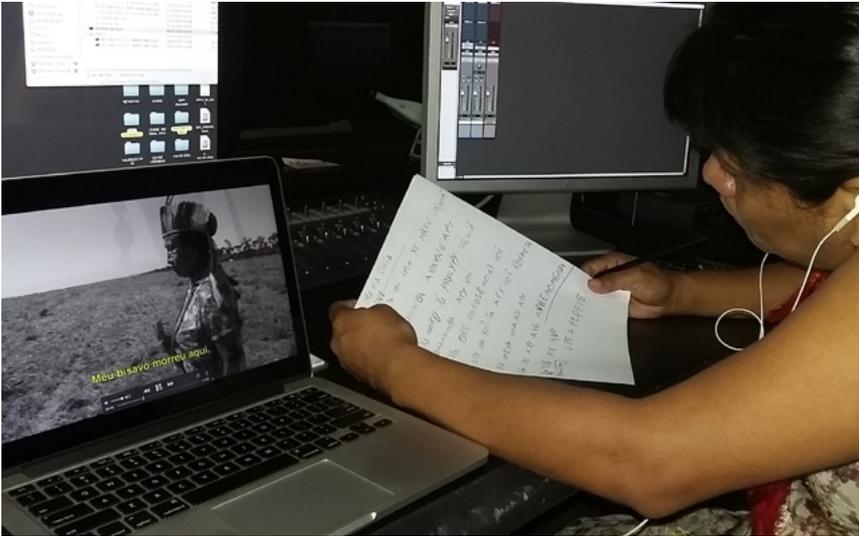
A decisão conjunta de eleger a oralidade Kaiowa como elemento central para a produção do filme se adequa às considerações de Santos (2010) sobre a ecologia de saberes, pois privilegiamos a escolha do sistema de conhecimento garantidor de maior participação do grupo social envolvido. Dessa forma, a espinha dorsal do produto final apresentado como um dos requisitos para obtenção do título de mestre por Rodrigo Arajeju em maio de 2017, é a representação direta da autodeterminação das *nhandesy* na condução dos processos autogestionários da vida e do território tradicional *Tekoha Takuara*, enquanto legítimas lideranças originárias do Povo Kaiowa, com recorte no período de 18 anos da luta contemporânea pela retomada dessa terra ancestral, referida pelas matriarcas como “sagrada” (*marangatu*).

Rappaport (2005) aborda suas experiências etnográficas na Colômbia em trabalhos com organizações e intelectuais indígenas do Povo Nasa no livro *Intercultural Utopias*.

A autora considera que os pesquisadores e os interlocutores dos Povos Originários precisam construir um profundo diálogo entre os conhecimentos científicos e as epistemologias indígenas para transpor as bases do multiculturalismo acadêmico, representado por profissionais de diferentes origens étnicas, e do simples reconhecimento da diversidade intelectual entre eles. Adverte ser preciso comprometimento para equiparar as interpretações nativas às análises acadêmicas, superando o procedimento etnográfico tradicional de se valer do conhecimento local como dados a serem analisados sob as teorias ocidentais (Rappaport, 2005, p. 85). Defende o interculturalismo, enquanto possibilidade de criar novas relações horizontais, alternativa radical ao multiculturalismo, entendido como tolerância e perspectiva de participação, forjando condições de equidade e consenso capazes de promover o fortalecimento do peso das vozes minoritárias (idem, p. 130).

É inegável o aporte da autoria indígena da codiretora no resultado final do produto-intervenção. Sua atuação no filme, precedida de definição conjunta do roteiro, propiciou a reencenação de momentos marcantes capazes de reproduzir o cotidiano na retomada com a veracidade de quem vivenciou esse contexto de luta e de luto. Durante as filmagens, foi codiretora e desempenhou essa função no processo de montagem: ela definiu os trechos nos quais entraram as edições das falas e dos cantos na língua Kaiowa; determinou a exclusão de uma cena; opinou sobre a ordem das sequências; aprovou o corte final do filme; e contribuiu com reflexões essenciais para a definição conjunta do título (*TEKOHA*) e do subtítulo (*som da terra*) da obra.

**Fotografia 2 – Codiretora revisando as traduções na ilha de edição durante a pós-produção. Brasília/DF (2017)**



Autor: Rodrigo Arajeju.

Ponto de destaque da autoria de *Nhupoty* foi a definição de toda a narrativa oral do filme e a tradução da essência da “palavra-alma” Kaiowa para o português. Sem a sua participação personalíssima, na pós-produção, seria inviável ser fidedigno, mesmo com a eventual contratação de linguista para fazê-lo. Acerca da metodologia da tradução, Rappaport (2005, p. 89-90); adverte sobre os riscos decorrentes da prática dos antropólogos em submeter termos nativos ao processo exegético de análise. Afirma ser requerido profundo conhecimento da língua para exercitar o nível de sofisticação capaz de alcançar a tradução. Portanto, apenas considera efetivo o uso do método entre aqueles indígenas criados na língua materna – é o caso da codiretora, ela relata “pensar em Kaiowa”.

Portela (2011, p. 246) apresenta reflexões sobre as epistemologias identificáveis como de autoria indígena, cuja reflexão teórica no Brasil ainda é incipiente. A autora considera o movimento de autoria indígena como uma ação política decolonial e contra-hegemônica, desenvolvida nas produções escritas, audiovisuais e acadêmicas. (PORTELA, 2010, p. 247).

É relevante citar sua análise acerca dessa autoria, enquanto lugar de fala do sujeito, que se ancora no pertencimento de sua coletividade.

Na análise aqui proposta, compreendemos o autor justamente como aquele que se assume como pertencente a um determinado grupo ou segmento, isto é, a categoria genérica indígena, compreendendo essa identificação como uma opção identitária que se converte em ação política, conforme depreendemos das narrativas de Ailton Krenak. Nesse sentido, as narrativas que designamos como de autoria indígena não se configuram pela origem individual do autor, mas pela assunção de um lugar de fala inscrito no pertencimento étnico como mote da obra, seja ela apresentada na forma de textos escritos literários ou acadêmicos, linguagem audiovisual ou relatos orais, enfim, entre outras formas de narrativa. Se considerarmos escrita não como técnica de grafia, mas como ato de inscrição, como registro de experiências não necessariamente textuais, temos na escrita indígena a destituição do autor individual que faz sempre surgir em seu lugar uma autoria coletiva. A noção de autor que aqui trazemos – apoiados em Michel Foucault (2011) – é menos um nome próprio e mais uma função, uma característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. Nesse sentido, o que estamos chamando de autoria indígena, não diz respeito simplesmente a um texto que tenha sido escrito por indígenas, porém a um tipo de narrativa que passa pelo coletivo e que somente faz sentido quando referenciado como produção coletiva, não sendo, pois, uma presença essencializada. (PORTELA, 2010, p. 247-248).

É perceptível a expressão do pertencimento coletivo na autoria de *Nhupoty* no filme-intervenção. Embora transmi-

ta muito de sua forte personalidade e vivências marcantes, a narrativa da protagonista transcende ao indivíduo por trazer o clamor da luta e do luto compartilhado pela população do Povo Kaiowa e Guarani no movimento de retomadas em todo o Mato Grosso do Sul.

Ailton Krenak me confidenciou nunca ter assistido a sua intervenção na Constituinte<sup>15</sup>, em 1987, até a pré-estreia do filme *Índio Cidadão?* realizada na Procuradoria-Geral da República em 14/04/2014, seguida de debate, no qual participamos com Valdelice, Álvaro Tukano e membros da 6ª Câmara do Ministério Público Federal. Em síntese, apresentou duas razões: o ritual de luto é feito para marcar o momento e poder seguir adiante, sem aquele pesar; segundo, afirmou não se reconhecer enquanto indivíduo naquela imagem, pois fora portador de uma demanda coletiva. O gesto ritual, de pintar o rosto com jenipapo, manifestou o luto das Nações Indígenas pela tentativa dos políticos de impedir o reconhecimento dos direitos originários na Constituição Federal – fato que inviabilizaria o projeto de futuro desses Povos, centrado na demanda pela demarcação das terras tradicionais e na exigência de respeito às suas culturas. Cito depoimento de Ailton sobre esse capítulo histórico, publicado em matéria jornalística recente.

“Às vezes eu fico impressionado com aquele moço falando bravo com os deputados e penso: Não sei se eu teria disposição e coragem para fazer aquilo de novo. Mas quando somos convocados a deixar que nosso verdadeiro ser se manifeste, nós podemos confiar porque não vai ter nada contra; cada tempo tem seu tempo”, refletiu Krenak.<sup>16</sup>

15 Palavra-alma de Ailton Krenak em defesa da Emenda Popular da União das Nações Indígenas na Constituinte, em 1987. Disponível em: <[https://youtu.be/kWMHiwdbM\\_Q](https://youtu.be/kWMHiwdbM_Q)>. Acesso em: 26/04/2017.

16 “O pensamento colonial se prolifera como praga”, adverte Ailton Krenak. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/2017/03/o-pensamento-colonial-se-prolifera-como-praga-adverte-ailton-krenak/>>. Acesso em: 26/04/2017.

**Foto 3 – Palavra-alma de Ailton Krenak no Plenário da Câmara dos Deputados na Assembleia Nacional Constituinte. Brasília/DF (1987)**



Autor: CEDOC TV Câmara – Câmara dos Deputados.

Embora a tendência do mercado seja a divulgação do (a) diretor (a) cinematográfico como indivíduo autor (a), os filmes são fruto de processos técnicos e intelectuais coletivos. Nesse sentido, Ailton contribuiu muito para as narrativas indígenas dos filmes *Índio Cidadão?* e *Índios no Poder*, nos quais Rodrigo Arajeju assumiu o papel de coordenação com intuito de promover narrativas contra-hegemônicas pelo protagonismo direto das lideranças envolvidas. Da mesma forma, Álvaro Tukano e *Nhupoty*.

Já o filme-intervenção *TEKOHA - som da terra* trouxe elementos de autoria indígena pela participação efetiva de *Nhupoty* na coautoria do roteiro e no desempenho da codireção. A ética adotada na pesquisa orientou-se pelo esforço em garantir o protagonismo das *nhandesy* durante a produção das filmagens; não coube tratá-las como meras depoentes, nem sequer houve a pretensão de realizar o exercício intelectual de interpretação ou tradução das teorias nativas, expressadas por elas, na defesa dos processos autogestionários da vida e do território.

Contudo, é inegável que a operação dos aparatos de filmagens pela equipe *karai* e a maior disponibilidade de Rodrigo Arajeju para participar dos processos de edição de sons e imagens na pós-produção – etapa realizada, exclusivamente, em Brasília –, reforçam o peso de sua influência autoral no produto final, resultante desse processo colaborativo intercultural. Após a defesa de mestrado seguida da pré-estreia desse filme na Universidade de Brasília, o curta iniciou sua trajetória em festivais nacionais com exibições em Minas Gerais, Bahia, Distrito Federal e Goiás. A estreia internacional foi no Canadá em agosto de 2017. Detalhes do processo de realização desse curta e acesso ao filme estão acessíveis no memorial descritivo apresentado ao MESPT<sup>17</sup>, disponível no repositório institucional da UnB. Os outros dois filmes de autoria de Rodrigo Arajeju mencionados nesse artigo integram o acervo do Projeto Povos do Brasil.

---

17 Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/31170>>. Acesso em: 19/02/2018.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUBRY, Andrés. Otro modo de hacer ciencia – Miseria y rebeldía de las ciencias sociales. In: *Luchas “muy otras” – Zapatismo y autonomía en las comunidades indígenas de Chiapas*. Bruno Baronnet, Mariana Mora Bayo, Ricardo Stahler-Sholk (coordinadores). Colección Teoría y Análisis. Universidad Autónoma Metropolitana, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y Universidad Autónoma de Chiapas. México, 2011.

BENITES, Tónico. A educação dos jovens Guarani e Kaiowá e sua utilização das redes sociais na luta por direitos; In: *Revista eletrônica de divulgação científica da Infância e Juventude da UFRJ*, número 2 – ano 2, março de 2014.

PORTELA, Cristiane de Assis. *Para além do “caráter ou qualidade de indígena”: uma história do conceito de indigenismo no Brasil*. Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

RAPPAPORT, Joanne. *Intercultural Utopias: Public Intellectuals, Cultural Experimentation, and Ethnic Pluralism in Colombia*. Duke University Press. Durham and London, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa, Maria Paula Meneses [Orgs.]. *Epistemologias do Sul* – São Paulo: Cortez, 2010.





# CONSOLIDAÇÃO DO MOVIMENTO INDÍGENA CONTEMPORÂNEO E PRODUÇÃO AUDIOVISUAL COMO UMA NOVA FORMA DE RESISTÊNCIA

*Paulo Sergio Delgado*<sup>1</sup>

*“Posso ser como você, sem deixar de ser como sou”*<sup>2</sup>

## **As produções de audiovisual contemporâneas**

A produção áudio visual realizada por produtores indígenas e não indígenas tem apresentado um significativo crescimento ao longo das duas últimas décadas. Parte disso pode ser creditado às mudanças de paradigmas sobre a representação dos povos indígenas nas produções audiovisuais, favorecidas pela crítica e ruptura aos padrões hollywoodianos de produção cinematográfica, no qual os povos indígenas são colocados como agentes passivos, essencializados e idealizados. Essa nova perspectiva fez com que diferentes produtores os colocassem como protagonistas, conforme análise de Macedo Nunes *et al* (2014). Ademais, conforme Costa & Galindo (neste volume) esse fenômeno se deve também à popularização das câmeras de vídeo (VHS e, na atualidade, as digitais), permitiu um maior acesso a equipamentos e à tecnologia que foi utilizada por produtores sensíveis às bandeiras de luta dos povos indígenas e interessados em apresentar de forma positiva a diversidade étnica e cultural brasileira.

Dessa forma, diferentes iniciativas de produção áudio visual se consolidaram e nesse contexto, os povos indígenas se

---

1 Antropólogo e professor do Departamento de Antropologia da UFMT.

2 Frase atribuída à Mariano Marcos Terena, etnia Terena, um dos fundadores da União das Nações Indígenas (UNI). Disponível em: <<https://rets.org.br/?q=node/1435>>. Acesso em: 08 mar. 2018.

apropriaram desta nova tecnologia e colocaram a seu serviço. Logo, os povos indígenas não negaram a modernidade e suas tecnologias, mas deram, em contextos locais, suas próprias respostas a elas, confirmando na prática a ideia de Sahlins (1997), de que a cultura não é um “objeto” em extinção, pois se adapta e apropria de outros elementos.

Essas transformações na percepção e prática de produções audiovisuais sobre essa temática se deu por meio de três situações distintas. A primeira é aquela produção áudio visual realizada por diferentes produtores indígenas, a segunda diz respeito às produções sobre indígenas, produzidas por produtores não indígenas, e por fim, aquela produção realizada em parceria de indígenas e não indígenas. Cada uma dessas situações de produção possuem especificidades, mas têm relação direta com o movimento indígena que se utilizou dessa produção áudio visual para divulgar suas memórias, mitos, cosmologias, rituais e sua versão da história sobre o contato com o não indígena, as trocas e os conflitos interétnicos e territoriais envolvidos nessa situação, bem como suas reivindicações em termos de direito à saúde, educação e ao reconhecimento de seus territórios.

Diante disso, o objetivo desse texto é apresentar uma reflexão e análise justamente sobre essa relação entre a produção de audiovisuais com o crescimento e consolidação do movimento indígena no Brasil, que passou a ser mais conhecido e divulgado a partir da década de 1970. A análise parte da experiência oriunda da participação no comitê científico do projeto Povos do Brasil, que foi formado por pesquisadores de diferentes áreas como educação, comunicação social, antropologia. Essa equipe interdisciplinar avaliou mais de 500 tipos de produções relacionados a esta temática.

A partir dessas ações por parte do comitê científico do projeto Povos do Brasil, foi possível ter acesso à uma quantidade significativa de produções audiovisuais que permitiu visualizar o contexto político dessas produções, sobretudo no que diz respeito ao movimento indígena contemporâneo no

Brasil. No entanto, para avaliar melhor essa relação, é preciso historicizar e compreender melhor como se constituiu o movimento indígena no Brasil.

### **O movimento indígena no Brasil**

O que chamamos de movimento indígena constitui a confluência de diferentes articulações em torno de questões que afetavam (e afetam) diretamente os povos indígenas. Estas questões dizem respeito, principalmente, às bandeiras de luta em torno da resistência ao esbulho territorial, demandas relacionadas à assistência de saúde e educação, dentre outras.

Trata-se de um movimento plural que atuou em diferentes espaços e temporalidades ao longo da história. Não seria exagero afirmar que, se existe um marco temporal da constituição desta forma de resistência, ele deve remontar ao processo de ocupação e colonização iniciado em 1492, no que tange ao que hoje denomina-se Brasil, mais precisamente em 1500. Ao longo do processo de colonização, escravização e expansão da fronteira sobre os territórios indígenas, diferentes movimentos foram realizados de diversas formas, através de resistências, alianças e conflitos. No entanto, tais realizações não foram amplamente registradas ou divulgadas na história oficial da nação em construção, que por vezes, silenciou essas memórias tidas como “subalternas”, conforme Pollak (1989). Esse silenciamento e esquecimento são resultados de jogos de poder envolvendo os interesses dos não índios que, ao longo da construção da nação, elaboraram estratégias para consolidar uma história oficial enaltecendo bandeirantes e colonizadores. De acordo com as reflexões de Ricoeur (2007, p. 455):

As estratégias de esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, revigorando diferentemente os protagonistas

da ação assim como os contornos dela. Pra quem atravessou todas as camadas de configuração e de reconfiguração narrativa desde a constituição de identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no **manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial**. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio da intimidação ou da sedução, de medo ou lisonja. Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos (RICOEUR, 2007, p.455. Grifos nossos).

De fato, essa estratégia da consolidação de uma história oficial da nação teve êxito e perdurou de tal forma com que, ao se falar de movimento indígena, se apresente a ideia do senso comum de que os povos indígenas no Brasil não apresentaram resistência frente ao avanço de colonizadores, bandeirantes ou outros não índios, e que esse movimento é um fenômeno recente. No entanto, autores como Bicalho (2010), reforçam a necessidade de compreendermos que o que ocorreu sobretudo a partir da década de 1970, foi a consolidação de um movimento indígena organizado que passou a ter maior notoriedade. Segundo a autora, um dos principais elementos que distingue uma forma e outra do movimento indígena é a organização ininterrupta nos processos de luta.

As revoltas, lutas, movimentos sociais nativos e resistências armadas indígenas deste passado histórico, representam fases iniciais fundamentais para o processo de formação da luta social indígena no Brasil; mas não representam uma continuidade ininterrupta deste passado com o Movimento Indígena contemporâneo. (BICALHO, 2010, p. 18).

Portanto, o movimento indígena não é apenas um fenômeno contemporâneo, mas está presente ao longo da história. As iniciativas de se constituírem enquanto movimento de resistência e revolta diante das inúmeras situações de violência sofrida perpassa todo período colonial, momento em que surgem movimentos de resistência dentre os quais destacamos a “Guerra dos Cabanos”, ou Cabanagem.

Situando estes movimentos de resistência, particularmente no nordeste, durante o período colonial, Dantas, Sampaio e Carvalho (1992, p. 448) destacam que

[...] a participação de índios em revoltas mais gerais ou em movimentos armados gestados no interior das próprias aldeias, ao tempo em que fazem um contraponto à ideia de índio soldado sempre a serviço do Estado, refletem uma variedade de situações em que índios aldeados há séculos fazem alianças com diferentes sujeitos sociais e pegam em armas, insurgindo-se contra as autoridades e a ordem vigente.

Não obstante, os autores acima citados, destacam ainda outra forma de mobilização protagonizada pelos próprios índios no que diz respeito à recursos impetrados às autoridades coloniais. A transferência da corte para o Brasil em 1808 contribuiu para que se formasse entre alguns povos indígenas um imaginário sobre o imperador como uma figura paterna ou como uma autoridade máxima, em nome do qual todas as ações eram feitas (guerras, alianças, conquistas, etc.) e de quem todos dependiam. Diante disso, indígenas elaboram documentos direcionados ao imperador pedindo proteção e oferecendo lealdade.

Enquanto no século XVIII tais pedidos eram constantemente feitos pelos missionários, no século XIX avulta o número de petições em que os próprios índios se colocavam como autores das ações. Embora assinados muitas vezes “em cruz”, o cabeçalho de tais escritos não deixava porém dúvida sobre quem se afirmava

como emissor dos documentos: os índios, que falavam em seu próprio nome. Dirigiam-se quase sempre ao imperador, e o faziam pedindo a sua “paternal proteção”. É como pai que a figura do imperador emerge em grande parte dos documentos emitidos pelos índios. Pai de quem esperavam proteção e a quem deviam, em contrapartida, obediência e fidelidade. (Dantas, Sampaio e Carvalho, 1992:450)

Estas fontes históricas trazem elementos que nos permitem visualizar iniciativas particulares de diferentes povos e igualmente sinalizam que os povos indígenas detinham, ainda que parcialmente, conhecimentos sobre a estrutura e maquinaria administrativa do império. Diante disso, eles empreenderam ações individualizadas, elaborando petições e até viagens à capital do Império, para assegurarem direitos e proteção sobre seus territórios.

Entretanto, esse tipo de estratégia e ação raramente surtiram os efeitos esperados, pois, embora houvesse uma legislação colonial bastante volátil, ela não reconhecia ou protegia de fato a diversidade étnica e os direitos dos povos indígenas daquele período. Tratava-se de uma legislação que oscilava entre declarar-lhes “*guerras justas*”<sup>3</sup> e os reconhecer como “*primarios e naturaes Senhores*”<sup>4</sup> da terra. Deste modo, depreende-se que esta legislação visava basicamente garantir a expropriação de territórios, além de regular a exploração e distribuição da mão de obra indígena entre missionários e colonos. De acordo com Perrone-Moisés (1992), a legislação produzida pelo sistema colonial visava justamente conciliar “projetos incompatíveis” de missionários e colonos.

[...] Os missionários, principalmente jesuítas, defendiam a liberdade dos índios, mas eram acusados pelos colonos de quererem apenas garantir o seu controle

---

3 Provisão de 17 de outubro da 1653.

4 Provisão de 1 de abril de 1680 - “*Provisão sobre a repartição dos Índios do Maranhão e se encarregar a conversão d’aquella gentildade aos Religiosos da Companhia de Jesus.*”

absoluto sobre a mão-de-obra e impedi-los de utilizá-la para permitir o florescimento da colônia. Os jesuítas defendiam princípios religiosos e morais e, além disso, mantinham os índios aldeados e sob controle, garantindo a paz na colônia. Os colonos garantiam o rendimento econômico da colônia, absolutamente vital para Portugal, desde que a decadência do comércio com a Índia tornara o Brasil a principal fonte de renda da metrópole. Dividida e pressionada de ambos os lados, concluem tais análises, a Coroa teria produzido uma legislação indigenista contraditória, oscilante e hipócrita. (PERRONE-MOISÉS, 1992, p. 116).

Neste cenário de interesses conflitantes entre missionários e colonos amparado por uma legislação que não reconhecia os direitos dos povos indígenas, não haviam condições para efetivar de fato um movimento articulado entre os povos indígenas de modo a fazer frente às políticas do sistema colonial. Entretanto, isto não significa que não houvesse resistência, levantes e articulações entre os povos indígenas em contextos locais.

O fim do Império e advento da República não significou melhorias nas condições de existência dos povos indígenas<sup>5</sup>. A criação do Serviço de Proteção ao Índio<sup>6</sup> (SPI) manteve os mesmos propósitos do sistema colonial e do Império, ou seja, os povos indígenas estavam sujeitos a um processo idealizado de civilização e à utilização como mão de obra, sobretudo em áre-

---

5 O ideário da República foi construído sob as orientações filosóficas do positivismo. Pautado por um pseudo-humanismo e pelo cientificismo, nesta nova ordem o estado chama para si a responsabilidade de um projeto civilizador dos povos indígenas. Já não se declara mais “guerras justas”, mas a nova política para os povos indígenas mostrar-se-á tão perversa quanto a anterior.

6 Entre os anos de 1910-1918 o órgão era chamado de Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN), a partir de 1918 as ações relacionadas aos trabalhadores nacionais foram transferidas para o Serviço de Povoamento do Solo, ligado ao Ministério da Agricultura. A partir de então, entre os anos de 1918-1967, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) passa a atuar somente entre os povos indígenas. Para uma análise completa sobre a criação do SPI consultar a obra *Um Grande Cerco de Paz. Poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil* de Antonio Carlos Souza Lima.

as rurais. Justamente por esse projeto e visão de governo que se compreende o porquê do SPI estar inserido no Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. O decreto que cria o SPI<sup>7</sup> prevê uma série de ações que aparentam marcar o respeito à diversidade étnica e cultural dos povos indígenas. Não obstante, este decreto deixa claro nas entrelinhas os propósitos da política indigenista do período, qual seja, o apagamento daquela diversidade e a inserção dos povos indígenas num outro modo de vida e lógica de trabalho. Esta perspectiva está evidente no item 11, do artigo segundo que trata dos objetivos da assistência ao índio:

11 - envidar esforços por melhorar suas condições materiais de vida, despertando-lhes a atenção para os meios de modificar a construção de suas habitações e ensinando-lhes livremente as artes, ofícios e os generos de produção agrícola e industrial para os quaes revelarem aptidões; (Decreto nº 8.072/1910).

Na prática, o SPI assumiu uma política de integração dos índios à comunhão nacional. Neste sentido, o Estado chama para si a responsabilidade de promover o apagamento da diversidade étnica existente e este projeto está evidente na Constituição Federal de 1934, em seu artigo quinto: “*Compete privativamente à União: [...] m) incorporação dos silvícolas à comunhão nacional*”. Como resultado destas políticas de estado atrelada à ações da iniciativa privada, se tem o desaparecimento de dezenas de povos indígenas no século XX.

Não obstante a este contexto trágico das políticas de estado direcionadas aos povos indígenas, ainda se vislumbram uma série de ações protagonizadas pelos próprios povos indígenas em resistência àquelas políticas. O exemplo é o caso de vários povos indígenas do Nordeste que passaram a construir critérios de indianidade, a serem revelado ao agente estatal, para pleitear reconhecimento diante do estado. No caso do nordeste brasileiro,

---

7 Decreto nº 8.072 de 20 de junho de 1910.

Oliveira (1998) chama atenção a difusão regional do ritual do Toré enquanto sinal diacrítico que comunica critérios de indianidade no contexto regional. Segundo Oliveira (1998, p.6).

Transmitido de um grupo para outro por intermédio das visitas dos pajés e de outros coadjuvantes, o toré difundiu-se por todas as áreas e se tornou uma instituição unificadora e comum. Trata-se de um ritual político, protagonizado sempre que é necessário demarcar as fronteiras entre “índios” e “brancos”. Foi o que sucedeu com os Atikum, considerados como “índios” pelo SPI após — como relatou um informante Atikum quase quarenta anos depois — um inspetor ter ido assistir à performática realização de um toré. Ao ver que “dançavam um toré arroxado” o representante oficial deu-se por convencido, passando a encaminhar o processo de reconhecimento do grupo (vide Grunewald 1993).

É sobre esse ritual que se registra um vídeo etnográfico de 1938, realizado pela Missão de Pesquisas Folclóricas, chefiada por Mário de Andrade. Contudo, na avaliação de Martin Braunwieser, um dos integrantes da *Missão*, esse seria um ritual marcado pela simplicidade e perda, visto que os índios, chamados regionalmente de “*Cabloclinhos*” não apresentavam “característica racial”, pois estavam “completamente mesclados com sangue estranho”. É importante observar que, até no círculo de eruditos da época, a avaliação sobre os *Cabloclinhos* é de que se trata de um povo que perdeu sua “pureza”, no sentido de não terem conservado sinais exteriores que revelassem contrastividade étnica, e, portanto, estava numa situação de decadência. Segundo Martin Braunwieser,

[...] Muito raramente encontra-se algum traço típico em um rosto. Isso ocorre mais com os olhos: muitos têm olhos escuros que expressam quase sempre grande retraimento, tristeza e submissão. Em geral

já perderam até sua própria língua: uma ou outra pessoa ainda sabe incertamente umas poucas palavras. Todos foram já absorvidos pela população local. A cor escura da pele de muitos dos Caboclinhos é notável. Cada um destes Caboclinhos tem algo em comum com os outros: o hábito da mendicância. Mal nos viramos para um lado e já aparece alguém pedindo dinheiro. A música, as danças ainda têm características, mas creio que também já influenciadas. Uma dança chama-se Praiá, dançada com as velhas roupas indígenas e com uma cantora acompanhando: isto realmente ainda é algo original<sup>8</sup>.

O que se observa no excerto acima são os efeitos da política indigenista da época. Ademais, em seu diário, Martin Braunwieser observa que em Brejo dos Padres, Pernambuco, *“Ninguém aqui chama os indígenas de índios – são por toda parte conhecidos e chamados de Caboclinhos”*. Portanto, naquele contexto regional e erudito, a identidade étnica é negada ou reduzida à alcunha de “caboclinhos”, não levando em consideração a auto identificação. Ademais, não se questiona o porquê daquela condição de existência naquele momento. Na perspectiva de Martin Braunwieser a situação social dos “caboclinhos” independe da ação do Estado e do esbulho territorial que sofreram ao longo de sua história. Assim, naturaliza-se o processo de violência imputado sobre os Pankararu. Por conseguinte, este processo de negação da identidade étnica e naturalização da violência redundará igualmente na negação dos direitos sobre os territórios de ocupação tradicional, porém, os Pankararu<sup>9</sup> de Brejo dos Padres resistiram superando a invisibilidade social que lhes impuseram.

---

8 Diário de viagem de Martin Braunwieser, *Tacaratu, 11 de março de 1938*. Tradução: Wolfgang Fischer, 1994. Citado por CARLINI, Álvaro L. R. S. Martin Braunwieser na Viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): Diário e Cartas. *Revista de História* 138 (1998), 107-116

9 Para conhecer mais sobre os Pankararu, recomendo a tese de Claudia Mura sob o título: *“Todo mistério tem dono!” Ritual, política e tradição do conhecimento entre os Pankararu*, apresentada no Museu Nacional, Rio de Janeiro, em 2012.

Para além de casos específicos, é preciso reafirmar que as ações do SPI contribuíram significativamente para que vários povos fossem, em seu período de atuação, submetidos à invisibilidade. Em contrapartida, ações individuais de vários povos revelam marcos de resistência àquela política de governo, e os casos de “etnogênese<sup>10</sup>” na região nordeste constitui um exemplo disso. Não obstante, observa-se que nos últimos anos vários povos submetidos à invisibilidade, sentindo-se seguros diante de novas conjunturas políticas/históricas e direitos (re)conquistados, empreenderam diferentes processos reivindicando reconhecimento étnico e territorial. Nestes casos, dentre muitos outros, destacamos em Mato Grosso do Sul, os Kamba, e os Kinikinawa, além dos Guató que estão entre as fronteiras desse estado com o Mato Grosso, que, por sua vez, tem dentro de seus limites novas reivindicações dos Chiquitanos e os Kanela do Araguaia.

Porém, neste contexto de uma política indigenista contrária aos interesses dos próprios povos indígenas, descortina-se um levante silencioso orquestrado pelos próprios indígenas, sendo que um dos resultados foi a extinção do SPI e criação da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) em 1967. No plano da administração pública, os resultados e desdobramentos da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) de 1963 deram origem à Comissão de Inquérito (CI) instaurada em 1967 pelo Ministro do Interior, General Afonso Albuquerque Lima. A frente desta Comissão estava o procurador Jáder de Figueiredo Correia, que tinha como objetivo investigar as irregularidades e crimes cometidos por agentes Serviço de Proteção aos Índios

---

10 Conforme Oliveira (1998), o conceito de etnogênese é impreciso para dar conta dos diferentes processos históricos que levaram diversos povos indígenas à situação de inviabilidade e negação de suas identidades. Não bastasse isso, estes processos históricos igualmente levaram ao desaparecimento de milhares de povos e milhões de pessoas. A ocupação/invasão do “novo mundo” foi marcada pela negação do outro, ou seja, milhares de povos que construíram socialmente formas diferenciadas de ser, mas que não se “encaixava” no projeto de expansão dos domínios políticos e religioso dos conquistadores. Diante disso, a marca da conquista foi, inicialmente, a negação do outro e, por conseguinte seu extermínio, em caso de resistência. (Sobre este tema ver Todorov (1982). Diante disso, buscando sobreviverem estes povos optaram por ocultar sua identidade. Entretanto, mantiveram firmes suas fronteiras étnicas (Barth, 2000), delimitando formas exclusivas e inclusivas de pertencimento.

- SPI. O resultado das apurações dessa comissão foi um conjunto de documentos compondo 6.869 páginas, conhecido como *Relatório Figueiredo*<sup>11</sup>. O relatório descreve uma tipologia composta por nove categorias de crimes cometidos por agentes do SPI contra os povos indígenas, cujos resultados levaram à morte de centenas de pessoas. Após apresentar a tipologia de crimes, Jáder Figueiredo afirma que:

Tamanhos são os crimes. O Serviço de Proteção aos Índios degenerou a ponto de persegui-los até ao exterior. Relembrem-se aqui os vários massacres, muitos dos quais denunciados com escândalo (sic) sem, todavia, merecer maior interesse das autoridades.

Citaremos, entre outros as chacinas do Maranhão, onde fazendeiros liquidaram toda uma nação, sem que o SPI opusesse qualquer reação. Anos depois o Departamento Federal de Segurança Pública tomou a iniciativa de instaurar inquérito, em vista da completa omissão do SPI. O episódio da extinção da tribo localizada em Itabuna, na Bahia, a serem verdadeiras as acusações, é gravíssimo. Jamais foram apuradas as denúncias de que foi inoculado o vírus da varíola nos infelizes indígenas para que se pudessem distribuir suas terras entre figurões do Governo. Mais recentemente os Cintas-Largas, em Mato Grosso, teriam sido exterminados a dinamite atirada de avião, e a extricnina (sic) adicionada ao açúcar enquanto os mateiros os caçam a tiros de “pi-ri-pi-pi” (metralhadora) e racham vivos, a facção, do púbis para a cabeça, o sobrevivente!!! Os criminosos continuam impunes, tanto que o Presidente desta Comissão viu um dos asseclas deste hediondo crime sossegadamente vendendo picolé às crianças em uma esquina de Cuiabá, sem que justiça Matogrossense o incomode. (Relatório Figueiredo, 1967, p. 4916/4917).

---

11 Para aprofundamento sobre o Relatório Figueiredo recomendamos a dissertação de GUIMARÃES, Elena. Relatório Figueiredo: entre tempos, narrativas e memórias. 2015.

Foi diante deste cenário de denúncias repercutidas, inclusive no cenário internacional, de crimes cometidos por agentes estatais contra os povos indígenas que o governo civil militar<sup>12</sup> extinguiu o SPI e criou a FUNAI. Neste contexto dos anos de 1960 e 1970 é que podemos visualizar a consolidação do movimento indígena, enquanto movimento organizado. Conforme apresentamos nas páginas precedentes, existiram inúmeras especificidades no processo histórico de ocupação das terras baixas do continente sul americano até a consolidação do estado nacional Brasil, e que os povos indígenas empreenderam resistência à política de extermínio, à catequese, aos trabalhos forçados, assim como à expropriação de seus territórios. Portanto, o movimento surge em reação ao contexto desfavorável para todos os povos indígenas e que se estendiam até as décadas de 1960 e 1970. Neste sentido, houve inicialmente a necessidade de superação das clivagens que opunham muitos povos entre si, como por exemplo, as relações entre Xavante x Bororo ou entre Xavante x Kayapó, e aqueles que eram inimigos históricos no passado, agora se colocavam como aliados em defesa de seus direitos e dos “parentes”. Houve um movimento de articulação que permitiu a construção de uma consciência de que todos os povos indígenas tinham bandeiras de luta em comum, como a reivindicação de melhorias no atendimento à saúde, acesso à educação escolar diferenciada, e sobretudo, o reconhecimento de seus territórios tradicionais. Diante disso, houve um intenso e constante movimento liderado por indígenas que permitiu que fossem criadas diferentes formas de articulação entre si para debaterem os problemas, pensarem em estratégias e ações de reivindicação e luta.

Neste processo de articulação dos povos indígenas, a contribuição de parte da sociedade civil foi significativa. As Assembleias Indígenas que aconteceram a partir dos anos de

---

12 Sobre a atuação dos governos militares com os povos indígenas recomendamos a obra *Os fuzis e as flechas: História de sangue e resistência indígena na ditadura*, livro do jornalista Rubens Valente. O autor entrevistou vários agentes do SPI, assim como avaliou centenas de documentos que mostram a morte de milhares de pessoas indígenas durante o Regime Militar. De acordo com autor, durante o regime militar houve mais mortes de pessoas identificadas como indígenas do que não indígenas.

1970, promovidas pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), Operação Amazônia Nativa (OPAN), e outras instituições<sup>13</sup>, foram importantes neste processo de consolidação do movimento indígena organizado. Ademais, as mudanças ocorridas no interior da Igreja Católica a partir do Concílio Vaticano II (1962-1965), permitiram que antigas práticas, como a catequese, fossem revistas e abriram-se caminhos para uma atuação mais voltadas para os problemas concretos dos povos indígenas.

Conforme Bicalho (2010) as mudanças ocorridas no cenário internacional foram igualmente significativas na consolidação do movimento indígena.

Externamente, desde meados da década de 1950, tornaram-se emergentes as temáticas voltadas para os povos e minorias étnicas; além da questão dos direitos à cidadania e à diferença, que contaram e contam até hoje com o apoio da Organização das Nações Unidas (ONU), da Organização Internacional do Trabalho (OIT), da Organização dos Estados Americanos (OEA), entre outras.

No plano internacional, o cenário pós-guerra produziu um mundo menos passivo diante da intolerância quanto às diferenças étnicas e culturais. (BICALHO, 2010:107).

Ainda nesta direção, destaca-se as convenções 107 e 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT). Portanto, o surgimento e consolidação do movimento indígena brasileiro encontra espaço de ação nas transformações nesse contexto. Todavia, tal situação não retira o protagonismo dos povos

---

13 Existem várias instituições e organizações não governamentais que contribuíram e apoiaram a consolidação do movimento indígena em diferentes temporalidades. Não é o caso aqui de fazer um sobrevoo explanatório sobre estas instituições, todavia, destacamos algumas delas: **ABA** - Associação Brasileira de Antropologia; **Anai** - Associação Nacional de Ação Indigenista; **ANAÍ** - Associação Nacional de Apoio ao Índio; **CCPY** - Comissão Pró-Yanomami; **CEDI** - Centro Ecumênico de Documentação e Informação; **CIR** - Conselho Indígena de Roraima; **CNBB** - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil; **COMIN** - Conselho de Missão entre Índios; **CTI** - Centro de Trabalho Indigenista; **ISA** - Instituto Socioambiental; **OAB** - Ordem dos Advogados do Brasil;

indígenas, pelo contrário, diante de um cenário favorável eles conseguiram se articular e levar adiante suas demandas. Um exemplo deste protagonismo e conquista de autonomia foi a criação de centenas de organizações indígenas. A primeira destas organizações foi a União das Nações Indígenas (UNI), criada em 1980 por estudantes indígenas<sup>14</sup>.

Não há uma definição exata do que seja o movimento indígena. Entretanto, Luciano (2006, p. 58) afirma que o movimento indígena “[...] segundo uma definição mais comum entre as lideranças indígenas, é o conjunto de estratégias e ações que as comunidades e as organizações indígenas desenvolvem em defesa de seus direitos e interesses coletivos”. Portanto, pode-se dizer que a marca do movimento indígena são as estratégias construídas por meio de comunidades e organizações na luta por direitos coletivos. O que se observa na definição acima parece ser uma extensão das relações dadas no âmbito de cada povo indígena, no qual os interesses coletivos<sup>15</sup> se sobressaem.

Assim, o interesse coletivo que mais se destaca é a terra, e conforme aponta Ramos (1986, p. 13):

Para as sociedades indígenas a terra é muito mais do que simples meio de subsistência. Ela representa o suporte da vida social e está diretamente ligada ao sistema de crenças e conhecimento. Não é apenas um recurso natural mas - e tão importante quanto este - um recurso sociocultural.

É na perspectiva acima que se compreende o porquê da articulação inicial do movimento indígena apresentar como

---

14 Para saber mais sobre este processo de criação de associações indígenas recomendamos o artigo de Bruce Albert - “Associações Indígenas e Desenvolvimento Sustentável na Amazônia Brasileira”.

15 Esta perspectiva não pode nos levar, equivocadamente, a pensar os povos indígenas vivendo num igualitarismo absoluto. Internamente em cada sociedade há diferenças na sua composição. Há indivíduos com *status* sociais diferenciados (bons oradores, bons caçadores, xamãs, cantores, etc.). Todavia, o que não se encontra nas sociedades indígenas são divisões de classe, como aquelas presentes nas sociedades não indígenas, na qual o enriquecimento de alguns produz o empobrecimento de muitos.

principal bandeira de luta pela terra através do reconhecimento do que resta dos territórios tradicionais. Ademais, a partir daí, o movimento indígena articulado, com apoio de aliados, conseguiu, talvez, um dos maiores feitos, qual seja, o direito de continuarem sendo diferentes e plurais, e não mais de serem integrados à comunhão nacional, assegurados pela Constituição Federal de 1988 no seu artigo 231 que define: *“São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens”*.

É fundamental perceber que este reconhecimento não se deu por “bondade” dos constituintes, mas foi o resultado de um processo de luta que vinha sendo construídos desde os anos de 1970. Conforme Luciano (2006:59/60):

Foi esse mesmo movimento indígena que lutou para que os direitos à terra fossem respeitados e garantidos, tendo logrado importantes avanços nos processos de demarcação e regularização das terras indígenas. Foi também esse movimento que lutou – e continua lutando – para que a política educacional oferecida aos povos indígenas fosse radicalmente mudada quanto aos seus princípios filosóficos, pedagógicos, políticos e metodológicos, resultando na chamada educação escolar indígena diferenciada, que permite a cada povo indígena definir e exercitar, no âmbito de sua escola, os processos próprios de ensino-aprendizagem e produção e reprodução dos conhecimentos tradicionais e científicos de interesse coletivo do povo. A implantação dos Distritos Sanitários Especiais Indígenas, ainda em construção e aperfeiçoamento, é outra conquista relevante da luta articulada do movimento indígena brasileiro.

A partir da compreensão da importância do movimento indígena e do protagonismo de várias lideranças é que se tor-

na possível analisar as produções audiovisuais sobre os povos indígenas e aquelas feitas por eles. E é justamente no contexto desta organização e mobilização histórica e política do movimento indígena que podemos melhor compreender a produção audiovisual contemporânea que é diferenciada de outras produções realizadas ao longo do século XX. Isto porque, inicialmente os filmes etnográficos tinham como principal objetivo apresentar os povos indígenas (e outras populações equivocadamente identificadas como “arcaicas”) como povos exóticos. Ademais, estes primeiros filmes ainda estavam bastante marcados pela perspectiva do evolucionismo cultural<sup>16</sup>, inspirado em Spencer, Darwin entre outros pensadores.

Através desse olhar, os primeiros filmes etnográficos procuravam apresentar os povos indígenas como exóticos e representantes de uma humanidade pretérita que por meio da ação do Estado atingiriam graus de civilização (nos moldes ocidentais) e deixariam o estado de selvageria. Assim era comum o epíteto *selvagem*, isto é, aquele que vive na selva, ou ainda na perspectiva evolucionista, aquele que superou a barbárie e vive no estágio da selvageria, mas que pode atingir o último estágio evolutivo, ou seja, a civilização, passa a ser indistintamente aplicado aos povos indígenas, no caso do continente americano, e demais sociedades ditas “arcaicas”.

É importante ressaltar ainda que até recentemente os filmes etnográficos e demais produções audiovisuais não eram produzidos por pessoas integrantes de um povo indígena, o que tem mudado nas última décadas juntamente com o abandono da hegemonia da perspectiva evolucionista e exotizante nas produções. Essa transformação se deve, em larga medida, ao movimento indígena que têm influenciado em debates e práticas de parte de jornalistas, comunicadores e produtores que

---

16 Sobre o evolucionismo cultural ver CASTRO (2005). Segundo este autor, Aplicada à antiga questão da enorme diversidade cultural humana, percebida tanto nas sociedades que existiram no passado como nas que conviviam contemporaneamente no espaço, a perspectiva evolucionista em antropologia baseava-se num raciocínio fundamental: reduzir as diferenças culturais a estágios históricos de um mesmo caminho evolutivo (CASTRO, 2005:27).

estão produzindo novos áudio visuais com temáticas envolvendo os povos indígenas a partir de novas perspectivas.

### **Alguns resultados positivos das novas produções audiovisuais**

Conforme visto anteriormente, o movimento indígena conseguiu influenciar indígenas a realizarem seus próprios audiovisuais como forma de se divulgar questões importantes e que não estão suficientemente debatidas nos meios de comunicação tradicionais como rádio e televisão. O advento da *internet* tem revolucionado a forma com que a sociedade contemporânea se comunica e, por isso, está sendo utilizada pelos povos indígenas como meio de divulgação de diversas temáticas que lhes dizem respeito.

Partindo-se dessa constatação, segundo a qual as produções audiovisuais sobre povos indígenas possuem uma relação direta com o movimento indígena, é fundamental reforçar que essas produções têm sido um meio de divulgação das diversas formas de culturas, ou seja, formas de organização social, assim como um instrumento estratégico para tornar público suas bandeiras de luta e reivindicação de direitos e reconhecimento étnico e/ou territorial.

Diante disso, também é necessário apresentar alguns exemplos de produções de audiovisual que podem ser apontados como resultado positivo dessa relação com as novas tecnologias. Este é o caso de parte significativa de documentários que trazem em seu conteúdo filmagens sobre os povos indígenas, pois não buscam essencializar o cotidiano ou a apresentação dos rituais (festas). Pelo contrário, em sua maioria, apresentam realidades que colocam os povos indígenas no presente e mostram que o contato não produziu a “destruição da cultura”, ao mesmo tempo que não negam as situações de violência vivida durante e após esse contato com o não índio. O que essas produções mostram, na maioria, é que os povos indígenas tiveram

acesso à outras formas de tecnologias e as incorporaram no cotidiano<sup>17</sup>, assim como, na produção e registros de seus rituais.

Essa perspectiva difere do senso comum, que pode avaliar essa incorporação como uma “perda cultural”, uma vez que a contrastividade cultural aparenta ser reduzida. No entanto, é importante ressaltar que os povos indígenas (re)tomam estas tecnologias, seja no cotidiano, seja em seus rituais, como meios de potencializar e reafirmar identidades e lutas políticas. E dentro dessa lógica, é possível citar alguns exemplos deste tipo de produção áudio visual, como *Ihiato – Narrativas dos Anciãos Fulni-ô*, que tem como diretor e roteirista Elvis Ferreira, integrante da etnia Fulni-ô. Também a produção do Instituto Catitu intitulada de *Katxa Nawa*, juntamente com *Imbé Gikegü - Cheiro de Pequi e Kotkuphi*, dirigido por Isael Maxakali e produtor por Pajé Filmes seguem a mesma perspectiva.

Outras produções áudio visuais tem como foco a apresentação de um conteúdo que evidencia o Movimento Indígena em seu pleno dinamismo. O conteúdo é de natureza política, ou seja, apresenta o discurso de uma minoria que quer falar e ser ouvida num contexto que lhes é desfavorável, sobretudo, diante da negação de direitos que eles mesmos conquistaram. Neste sentido, o discurso direciona-se aos não índios, e as narrativas buscam sensibilizar os mesmos quanto ao respeito e reconhecimento seu modo de ser diferente, (mas portador de uma mesma humanidade), e que assim querem continuar.

Através desse meio, denunciam as agressões que sofrem e ameaçam seu patrimônio sociocultural, sendo que a principal denuncia diz respeito ao não reconhecimento dos territórios tradicionais, ou pelo menos o que restou dele, pelo Estado. Seguindo nesta linha, denunciam igualmente a invasão destes territórios por diferentes agentes como garimpeiros, madeireiros, grileiros de terras, e ainda o avanço do agronegócio e o uso desenfreado de agrotóxicos, bem como de grandes

---

17 Ao chegar numa aldeia indígena, seja qual for a etnia, o visitante certamente irá se deparar com a presença destas novas tecnologias (motores elétricos usados para ralar mandioca; antenas parabólicas, veículos automotores, barcos de alumínio, celulares, etc.).

mineradoras e até mesmo o próprio Estado - que deveria assegurar a proteção dos territórios - que igualmente os ameaça por meio de projeto de rodovias, hidroelétricas, etc. Nestes documentários também aparecem diferentes agentes ligados tanto ao aparelho do Estado, às universidades, às determinadas igrejas<sup>18</sup>, e sociedade civil organizada que são apoiadores das bandeiras de luta do movimento indígena. Em síntese, os documentários que apresentam o movimento indígena organizado mostram como o audiovisual é tomado como forma de fortalecer identidades antes (e ainda) negadas, sensibilizar a sociedade não índia diante da necessidade do respeito ao seu modo de ser e buscar apoio às demandas políticas e acesso a serviços públicos diferenciados.

O documentário *Pisa Ligeiro*, dirigido por Bruno Pacheco de Oliveira, com produção e roteiro de João Pacheco de Oliveira, realizado pelo Museu Nacional/LACED, é um dos documentários que muito bem sintetiza a articulação do movimento indígena e suas bandeiras de luta no período pós proclamação da Constituição de 1988. Do mesmo modo o documentário *Índios no Poder e índio Cidadão?* dirigido por Rodrigo Arajeju, amplia o olhar sobre o movimento indígena tomando como objeto as contradições do processo eleitoral representativo na política brasileira, na qual os povos indígenas estão excluídos, conforme fica claro na apresentação dos desafios enfrentados por uma candidatura indígena em Mato Grosso do Sul, bem como as mobilizações de lideranças indígenas durante a constituinte e os desafios do movimentos indígena diante de um panorama político do Congresso Nacional contrário aos interesses dos

---

18 Sobretudo, a Igreja Católica e as Igrejas que surgiram no período da Reforma Protestante (Presbiteriana, Metodista, dentre outras). Estas igrejas mudaram sua forma de atuação de uma perspectiva unicamente direcionadas para conversão do índio, ou seja, “salva-lo”, para apoiá-los em suas bandeiras de luta (terra, educação, saúde, sustentabilidade, dentre outras). Num polo oposto as igrejas denominadas neopentecostais caminham em direção contrária. Assim, elas parecem repetir os mesmos discursos e práticas dos primeiros missionários católicos do período colonial, ou seja, as diferentes formas de organização social dos povos indígenas são consideradas como demoníacas e, portanto, devem ser cristianizadas e convertidas.

povos indígenas, conforme problematiza Arejeju (nesta publicação). Ademais, são vários os documentários que seguem em linhas gerais as considerações tecidas acima.

A guisa de considerações finais podemos retomar a epígrafe de abertura deste artigo: “Posso ser como você, sem deixar de ser como sou” atribuída à Marcos Terena, liderança indígena. Além das denúncias, citando apenas algumas delas, sobre extermínios, genocídios, esbulho territorial, preconceitos, deficiências na oferta de políticas públicas, é possível visualizar nos documentários, que estão disponíveis no portal Povos do Brasil, um grito aos não índios proferido constantemente pelo movimento indígena, reforçando que os povos indígenas, ainda que adotem o uso de novas tecnologias (celulares, câmeras de vídeo, etc.), querem continuar a ser o que sempre foram: povos diferentes e merecedores de respeito e reconhecimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, Bruce: Associações Indígenas e Desenvolvimento Sustentável na Amazônia Brasileira. In Ricardo, C. A. (Ed.): *Povos Indígenas do Brasil, 1996-2000*. São Paulo. Instituto Socioambiental, pp. 197-207. 2000.

BARTH, Fredrik. 2000. *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas* (organização de Tomke Lask). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. 243 pp.

BICALHO, Poliene Soares dos Santos. *Protagonismo indígena no Brasil: movimento, cidadania e direitos (1970-2009)*. 2010. 464 f., il. Tese (Doutorado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

CARLINI, Álvaro L. R. S. *Martin Braunwieser na Viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): Diário e Cartas*. Revista de História 138 (1998), 107-116.

CASTRO, Celso (Org.). *Evolucionismo Cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

COSTA, Gilson Moraes e GALINDO, Dolores. Produção audiovisual no contexto dos povos indígenas: transbordamentos estéticos e políticos. Em: DELGADO, Paulo S., e JESUS, Naine Terena de (Org.). *Povos Indígenas no Brasil: perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual*. Curitiba, PR: Brazil Publishing. 2018.

DANTAS, Beatriz G., SAMPAIO, José Augusto L. e CARVALHO, Maria do Rosário G. 1992. Os Povos Indígenas no Nordeste Brasileiro: um Esboço Histórico. In: CUNHA, Manoela Carneiro da (Org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP/SMC/ Companhia das Letras. pp. 431-456.

GUIMARÃES, Elena. *Relatório Figueiredo: entre tempos, narrativas e memórias*. Dissertação (Mestrado em Memória Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, 204f..

LIMA, Antonio Carlos de Souza. *Um grande cerco de paz*. Poder Tutelar, Indianidade e Formação do Estado no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1995, 335 pp.

LUCIANO, Gersem dos Santos. *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília: MEC/SECAD; LACED/Museu Nacional, 2006. 233p. (Coleção Educação Para Todos. Série Vias dos Saberes n. 1).

MACEDO NUNES, Karliane; IZIDORO DA SILVA, Renato e DE OLIVEIRA DOS SANTOS SILVA, José. *Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil*. Polis [online]. 2014, vol.13, n.38, pp.173-204. ISSN 0718-6568. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682014000200009>>. Acesso em: 27/02/2018.

MURA, Claudia. *Todo mistério tem dono!* Ritual, política e tradição do conhecimento entre os Pankararu. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Museu Nacional. Rio de Janeiro, 2012.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 47-77, Apr. 1998.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Inventário da Legislação Indigenista 1500-1800, In: CUNHA, Manoela Carneiro (Org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP/SMC/ Companhia das Letras, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Índios Livres e Índios Escravos: princípios da legislação indigenista do período colonial (séculos XVI a XVIII) In: CUNHA, Manoela Carneiro (Org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: FAPESP/SMC/ Companhia das Letras, 1992

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

\_\_\_\_\_. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: *Revista Estudos Históricos*, Brasil, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAMOS, Alcida Rita. *Sociedades Indígenas*. São Paulo: Ática, 1986.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas-SP: Editora UNICAMP, 2007.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41-73, Abr. 1997. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131997000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 16 mar. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131997000100002>.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte II). In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 103-150, Out. 1997. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131997000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000200004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 16 mar. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131997000200004>.

SILVA, Lélío Loureiro da. *As representações dos Kaiowa-Ñandeva no jornal O Progresso na década de 1980*. Dissertação (Mestrado em História). UFGD. Dourados-MS, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

VALENTE, Rubens. *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

## DOCUMENTÁRIOS CITADOS

### PISA LIGEIRO

**SINOPSE:** No Brasil a condição de índio era vista como transitória, uma passagem da primitividade à civilização. Sua capacidade civil era limitada, devendo sempre ser representado por uma agência do estado.

A constituição de 1988 modificou radicalmente isso, reconhecendo os indígenas enquanto coletividades distintas que integram a nação, podendo fazer-se representar através de pessoas ou associações que expressam suas vontades. Com isso configurou-se para o movimento indígena um novo horizonte político, marcado pela busca de novas formas organizativas e novos meios de representação.

Baseado em depoimentos das principais lideranças indígenas do país, que refletem a diversidade de 220 povos com histórias e culturas diferentes, o vídeo Pisa Ligeiro apresenta um painel da variedade de bandeiras e estratégias de luta que orientaram tais mobilizações.

Resultado de um trabalho de 4 anos (1999-2003) desenvolvido por uma equipe do LACED - Museu Nacional, em associação e permanente sintonia com as organizações indígenas, o vídeo corresponde também a um esforço de reflexão e auto avaliação desses líderes sobre os últimos 15 anos de lutas e mobilizações.

O título, um cântico entoado durante uma marcha dos índios Xucuru, aponta para um ponto de convergência: a firme disposição dos indígenas em dar um “basta” à situação de pobreza e dependência a que foram relegados, recusando dobrar-se às velhas práticas da tutela e do paternalismo.

**DIREÇÃO:** Bruno Pacheco de Oliveira

**PRODUÇÃO E ROTEIRO:** João Pacheco de Oliveira

**REALIZAÇÃO:** Museu Nacional / Laced

42 min.

Sinopse disponível em: <[www.laced.mn.ufrj.br](http://www.laced.mn.ufrj.br)>. Acesso em: 27/02/2018.

## IHIATO – NARRATIVAS DOS ANCIÃOS FULNI-Ô

SINOPSE: Ihiato, no idioma Yaathe, língua materna dos Fulni-ô, quer dizer “nossos filhos” e é este o título da nova obra cinematográfica produzida em sua totalidade na própria Aldeia Fulni-ô, IHIATO – Narrativas dos Anciãos Fulni-ô com equipamentos próprios e com toda a equipe técnica indígena, sem qualquer interferência externa. O documentário de 25 minutos é dirigido e roteirizado por Elvis Ferreira, índio que parte para o seu segundo curta-metragem, após dirigir Yoonohale, filme produzido durante o projeto “Vídeo nas Aldeias” e que marcou o início das atividades do Coletivo Fulni-ô de Cinema no ano de 2012. A produção de IHIATO é de Expedito Lino e a montagem fica por conta de João Paulo Riberio, indígena responsável por esta atividade em todos os filmes já realizados pelo Coletivo. No novo filme, os indígenas vão em busca de suas raízes em um passado não muito distante, em que os conflitos terras com os não-índios atingiram o ápice no fim do século XIX. Contando com valiosos depoimentos de vários indígenas acima dos 70 anos de idade, a viagem no tempo percorre memórias da infância e histórias contadas pelos pais destes, tendo em comum em todas as narrativas o heroísmo do Padre Alfredo Damásio, que se transformou num grande herói da causa indigenista Fulni-ô, que considerou os índios de Águas Belas como seus filhos, motivo que inspirou o título do filme, realçando o caráter de afetividade conquistada pelos índios ao Padre Alfredo. À época “batizaram” o Padre por “Klaixiwa”, nome pelo qual o padre passou a ser chamado na Aldeia, que se transformou num dos grandes responsáveis pelo reconhecimento étnico do povo do Agreste Meridional pernambucano e de alguns índios do estado de Alagoas. Outro ponto comum em todas as narrativas são as inúmeras dificuldades vividas pelos mais velhos ao longo do século XX, dificuldades estas, ora contada com pesar nos olhos, ora com bom humor e irreverência, constatando o caráter dos conhecimentos ancestrais existentes na transmissão oral, permitindo que as gerações atuais do povo Fulni-ô con-

sigam enxergar o passado em sua língua materna, reforçando sua identidade étnica e cultural. Os depoimentos ainda contam com as palavras do Pajé Fulni-ô Gildiere Pereira Ribeiro, líder religioso da Aldeia e faz um passeio pelas matas nos arredores do Ouricuri, vila sagrada dos Fulni-ô.

DIRETOR/A (ES/AS): Elvis Ferreira de Sá

PRODUTOR/A (ES/AS): Expedito Lino Torres, Robério Cordeiro

FOTOGRAFIA: Alcione Ferreira de Sá

PAÍS/PAÍSES DE PRODUÇÃO: Brasil | 2015 | COR: NTSC

Sinopse disponível em: <<https://goo.gl/3LSHwA>>. Acesso em: 16/03/2018.

## **KATXA NAWA FESTA DA FERTILIDADE**

SINOPSE: Pintura com urucum e jenipapo, festa para a fertilidade das plantas. As crianças Huni Kuĩ do Acre mostram o jeito de fazer e celebrar a vida.

DIRETORA: Mari Corrêa

DURAÇÃO: 6 min.

ANO: 2015

Sinopse disponível em: <<https://cinekurumin.wordpress.com/programacao-aldeia-tumbalala/>>. Acesso em: 16/03/2018.

## **IMBÉ GIKEGÜ, CHEIRO DE PEQUI**

SINOPSE: É tempo de festa, alegria no Alto Xingu. A estação seca está chegando ao fim. O cheiro de chão molhado mistura-se ao doce perfume de pequi. Mas nem sempre foi assim: se fosse por uma morte, o pequi talvez jamais existisse. Ligando o passado

ao presente, os realizadores kuikuro contam uma estória de perigos, prazeres, de sexo, traição, onde homens, mulheres, beija-flores, jacarés constroem um mundo comum.

DIRETOR: Maricá Kuikuro, Tukumã

DURAÇÃO: 36 min      Ano: 2006      Formato: Mini-DV

PAÍS: Brasil      COR: Colorido

Sinopse disponível em: <[http://portacurtas.org.br/filme/?name=imbe\\_gikegu\\_cheiro\\_de\\_pequi](http://portacurtas.org.br/filme/?name=imbe_gikegu_cheiro_de_pequi)>. Acesso em: 16/03/2018.

## **KOTKUPHI**

SINOPSE: A colheita, o preparo do alimento, o canto e demais atividades que envolvem a realização de um yãmîyxop (ritual) para Kotkuphi, um yãmîy (ser sagrado) relacionado à mandioca.

DIREÇÃO: Isael Maxakali

REALIZAÇÃO: Comunidade Maxakali de Aldeia Verde e Pajé  
Filmes

Belo Horizonte 2012

DURAÇÃO: 24min      Ano: 2011      Cor: Colorido

Sinopse disponível em: <<https://goo.gl/z6EUBJ>>. Acesso em: 16/03/2018.

## **ÍNDIOS NO PODER**

SINOPSE: Mario Juruna, primeiro índio parlamentar na história do país, não consegue se reeleger para a Constituinte (1987/88). Sem representante no Congresso Nacional desde a redemocratização, as Nações Indígenas sofrem ataques da Bancada Ruralista aos seus direitos constitucionais. O cacique Ládio Veron, filho de liderança Kaiowa e Guarani executada

na luta pela terra, lança candidatura a deputado federal nas Eleições 2014, sob ameaças do Agronegócio. Contra a PEC 215, seu slogan de campanha é “Terra, Vida, Justiça e Demarcação”.

DIRETOR: Rodrigo Arajeju

ELENCO: Ailton Krenak, Aurivan “Neguinho” Truká, Doéthiro Álvaro Tukano, Kaiowa, Ládio Veron Guarani e Kaiowa, Sonia Guajajara e Valdelice Veron Guarani

DURAÇÃO: 21 min ANO: 2015 FORMATO: HD

PAÍS: Brasil LOCAL DE PRODUÇÃO: DF

COR: Colorido

Sinopse disponível em: <[http://portacurtas.org.br/filme/?name=indios\\_no\\_poder](http://portacurtas.org.br/filme/?name=indios_no_poder)>. Acesso em: 16/03/2018.

## ÍNDIO CIDADÃO?

SINOPSE: A União das Nações Indígenas, em ato de desobediência civil contra a tutela do Estado, coordena movimento político de participação popular na Constituinte (1987/88). Vinte e cinco anos depois, o Movimento Indígena ocupa o Plenário da Câmara dos Deputados e realiza Mobilização Nacional em Defesa dos Direitos Constitucionais ameaçados pelo próprio Congresso Nacional. A Nação Kaiowa e Guarani, alheia ao Direito e à Justiça, revela a narrativa testemunhal do genocídio indígena em marcha no estado do Mato Grosso do Sul.

DIREÇÃO: Rodrigo Arajeju

ROTEIRO: Rodrigo Arajeju e Sergio Azevedo

COPRODUÇÃO: 7G Documenta e Machado Filmes

PRODUTORAS ASSOCIADAS: Argonautas, 400 Filmes e Base Audiovisual. (DF/2014, 52')

Sinopse Disponível em: <<https://indiocidadao.org/>>. Acesso em: 16/03/2018.







## BIOGRAFIA DOS AUTORES

### Gilson Costa



Professor Adjunto do curso de Jornalismo - UFMT (campus Universitário do Araguaia). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (UFMT); Mestre em Estudos de Linguagem. É documentarista e desenvolve projetos de produção audiovisual em parceria com movimentos sociais e povos indígenas.

### Dolores Galindo



Professora do Departamento de Psicologia – UFMT. Docente permanente dos Programas de Pós-Graduação em Psicologia e Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia e Sociedade da Universidade Estadual Paulista, campus Assis.

### Moacir Francisco de Sant’Ana Barros



Coordenador do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da UFMT e pesquisador da área, dedicando se a estudos sobre documentário brasileiro contemporâneo. Doutor em Comunicação pela UFMG, tendo defendido tese sobre o Cinema Mbya Guarani.

## **Benedito Dielcio Moreira**



Possui graduação em Comunicação Social, Jornalismo, mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo e doutorado em Educação - U.G.S. - Universitat Gesamthochschule Siegen, Alemanha. Atualmente é professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT. Coordena o grupo de Pesquisa “Núcleo de Estudos Comunicação, Infância e Juventude”, e participa do GPEA - “Grupo Pesquisador em Educação Ambiental”. As pesquisas atuais versam sobre Jornalismo Científico, Juventude e Consumo Midiático, Educomunicação e Ciência.

## **Naine Terena de Jesus**



É doutora em educação pela PUC-SP, possui mestrado em Artes pela UnB, é graduada em Radialismo pela Universidade Federal de Mato Grosso. Realizou estágio pós-doutoral desenvolvendo pesquisa no Lêtece - UFMT e no PPGEduc/Unemat. Docente na Faculdade Católica de Mato Grosso, atua na Oráculo comunicação, educação e cultura, onde atua com pesquisas, docência em cursos livres, comunicação e execução de projetos. É docente nas áreas de Comunicação Social e Educação indígena, tem experiência na elaboração e execução de projetos culturais e realiza projetos e pesquisas na área de audiovisual e artes, povos indígenas e mídia, educação, rádio (com as vertentes de assessoria de imprensa e comunitária), vídeo, teatro, materiais didáticos e economia criativa. [www.oraculo.comunica.wordpress.com](http://www.oraculo.comunica.wordpress.com).

## Severia Maria Idiorie



Possui graduação e Licenciatura Letras Modernas Inglês Português pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (1986). Atualmente é professora - Escola Estadual Indígena Etenhiritipá- SEDUC. Especialista em Educação Escolar Indígena pela UNEMAT/Barra do Bugres. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Escolar Indígena. Mestre em Educação na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Campus Cuiabá. Linha de Pesquisa: Movimentos Sociais, Política e Educação Popular. Orientadora: Dra. Beleni Salète Grandó.

## Beleni Salete Grandó



Professora da Faculdade de Educação Física, docente do Programa de Pós-Graduação em Educação e Coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpo, Educação e Cultura da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutora em Educação e Pós-Doutora em Antropologia Social pela UFSC, atua na linha de pesquisa Movimentos Sociais e Educação Popular na temática Educação e Povos Indígenas, sob a qual desenvolve orienta pesquisas e coordena projetos de formação de professores indígenas - Saberes Indígenas na Escola Rede UFMT, e não indígenas. Formações para implementação da Lei 11.645/08 nas escolas de Cuiabá-MT.

## Débora Menezes



Jornalista e educadora ambiental, mestre em Divulgação Científica e Cultural do Laboratório de Jornalismo Avançado da Universidade Estadual de Campinas (LABJOR-UNICAMP). Atua há 10 anos em projetos de educomunicação na educação não formal, tendo sido também formadora do programa Nas Ondas do Rádio, junto à Prefeitura Municipal de São Paulo, orientando educadores indígenas guarani na produção midiática. Há dois anos em Manaus (AM), desenvolve projetos de educomunicação e gestão da comunicação junto a comunidades ribeirinhas e indígenas, por meio da empresa social Educom Verde. É também voluntária em atividades educacionais junto a indígenas que vivem no município. E-mail: debieco@uol.com.br.

## Daniel Munduruku Monteiro Costa



Daniel Munduruku possui graduação em Filosofia pela Universidade Salesiana de Lorena (1989). É doutor em Educação pela Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Indígena. É pós-doutor em Linguística com ênfase na Literatura Indígena, na Universidade Federal de São Carlos. É autor de 52 livros voltados para o público infantil, juvenil e educadores. É Comendador da Ordem do Mérito Cultural da Presidência da República desde 2006. Em 2013 recebeu a mesma condecoração na Ordem Grã-Cruz. É Diretor-Presidente do Instituto UKA - Casa dos Saberes Ancestrais. Recebeu diversos prêmios literários no Brasil e no exterior. É membro da Academia de Letras de Lorena.

## Rodrigo Arajeju



Rodrigo Arajeju realiza projetos de comunicação por direitos indígenas na produtora independente 7G Documenta. É roteirista, diretor e produtor do documentário *ÍNDIO CIDADÃO?* (DF, 2014, 52 min.), premiado como melhor média no FICA 2015. É diretor e coprodutor do filme *ÍNDIOS NO PODER* (DF, 2015, 21 min.), finalista do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2017 na categoria melhor curta-metragem documentário. Caminhou com o Povo Kaiowa no Mato Grosso do Sul de 2014 a 2016, onde fez registros documentais e produziu filmes sobre as lutas e os lutos nas retomadas de terra. Foi produtor executivo, roteirista, diretor e produtor do curta *TEKOHA - som da terra* (DF/MS, 2017, 20 min.), realizado em processo colaborativo intercultural com lideranças femininas tradicionais (*nhandesy*). O filme, premiado como melhor curta do Troféu Câmara Legislativa do 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, foi resultado da intervenção do diretor no âmbito do Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais na Universidade de Brasília. rodrigo@7gdocumenta.com.br; (61) 99953-3569 (vivo/whatsapp).

## Paulo Sergio Delgado



É graduado em Pedagogia pela Universidade Católica Dom Bosco (1996), mestre doutor em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (2003, 2008). Atualmente é professor Adjunto II da Universidade Federal de Mato Grosso, lotado no Departamento de Antropologia e docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS/UFMT.







Apoio:



Realização:



SECRETARIA DO MINISTÉRIO DA AUDIOVISUAL CULTURA



ISBN 978-856841932-8



9 788568 419328